| | |
|---|---|
| العنوان: | المفارقة في شعر الجنوسة في القصيدة العربية المعاصرة : دراسة وتطبيق |
| المصدر: | العربية والترجمة - لبنان |
| المؤلف الرئيسي: | الرديني، رائد فؤاد طالب |
| المجلد/العدد: | مج8, ع27 |
| محكمة: | نعم |
| التاريخ الميلادي: | 2016 |
| الشهر: | سبتمبر |
| الصفحات: | 11 - 85 |
| رقم MD: | 857691 |
| نوع المحتوى: | بحوث ومقالات |
| قواعد المعلومات: | ACI, AraBase |
| مواضيع: | الشعر العربي، الدواوين والقصائد، العصر الحديث، نقد الشعر |
| رابط: | https://search.mandumah.com/Record/857691 |

بحث

# المفارقة في شعر الجنوسة في القصيدة العربية المعاصرة دراسة وتطبيق

رائد فؤاد طالب الرديني (*)

## أولاً: مصطلح المفارقة .. المفهوم والدلالة

تعد المفارقة إحدى التقنيات التعبيرية التي وظفت في النص الأدبي، وعلى الرغم من وجودها منذ زمن قديم، إلا أن كثيرين ممن تعرضوا لدراسة المفارقة رأوا بأنه ليس هناك تاريخ كامل وموثق لتطور دلالة مصطلح المفارقة في أي من آداب الأمم الأوروبية الرئيسية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، إلا أن الدارس يستطيع أن يخرج بتصور عام لا تنقصه الصحة أو الدقة فيما يتعلق بدلالة المصطلح وتطورها اعتماداً على ما أصبح يتوفر من مادة مكتوبة حول هذا الموضوع في اللغات العالمية، فكما يذكر ميويك فإن الكلمة الإغريقية (Eironeia) قد وردت في جمهورية أفلاطون لأول مرة، وهي مصطلح Irony نفسه في اللغة الإنجليزية، ويعني المفارقة، على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله، وكانت الكلمة نفسها تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده

---

(*) أستاذ مساعد في كلية الآداب/ جامعة البصرة، العراق.

شكل من أشكال البلاغة ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح، ولم تظهر كلمة Irony في اللغة الانجليزية بوصفها مصطلحاً إلا في أوائل القرن السادس عشر، ولكنها لم تجد سبيلها إلى الاستعمال العام إلا في نهاية القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر، وكانت تعني أن يقول الإنسان عكس ما يعنيه، كما تضمنت معنى السخرية(1).

وقد تطور مفهوم المفارقة بعد ذلك إلى أن أصبح ينظر إليها على أنها صيغة بلاغية، وصار تعريف الكلمة (قول المرء نقيض ما يعنيه)، أو (أن نقول شيئاً ونقصد غيره)، كأن تمدح لكي تذم، أو تذم لكي تمدح، ثم صارت تستخدم لتفيد التظاهر حتى في ما لا ينطوي على مفارقة(2).

أما عند العرب فإن فن المفارقة لم يعرفه بلغاؤهم على هذا النحو من التحديد الحديث له، وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التهكم، والسخرية، ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، إلى غير ذلك من الفنون البيانية التي تقوم على التلاعب باللغة على نحو خاص، ولكن لما كان حس المفارقة حساً أصيلاً في الإنسان، فإنه لا يخلو عصر من العصور، أو أدب من الآداب، ولو بدرجات متفاوتة من التعبير بالمفارقة(3).

وقد اختلف الدارسون في تعريف المفارقة، كل بحسب اتجاهه ونظرته وتوظيفه للمصطلح، مما أدى إلى تقسيمات وأنواع لا حصر لهما، بدلالات مختلفة وتعريفات متنوعة، إلا أن بعض الدارسين حاولوا أن يحصروا أنواع المفارقة في ثلاثة أنماط: المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الرومانسية، وتعد المفارقة اللفظية هي الأقرب إلى

(1) انظر: نبيلة ابراهيم، «المفارقة،» مجلة **فصول**، المجلد 7، العدد 3-4، نيسان/ أبريل - أيلول/ سبتمبر (1987)، ص 132، وخالد سليمان، «نظرية المفارقة،» مجلة **أبحاث اليرموك**، المجلد 9، العدد 2 (1991)، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص.

(3) ابراهيم، «المفارقة،» ص 140.

النص الشعري، حيث اللغة هي أداته[4]، إذ تعرف بأنها شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر، ويتحقق هذا النوع من المفارقة في مجموعة من المستويات، ويجتمع فيها أكثر من عنصر، فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى هو مقصد القائل، وتشتمل كذلك على عنصر لغوي، أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة، والمفارقة اللفظية في هذا المجال تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية، غير أن المفارقة تشتمل أيضاً على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، ويحتاج فهم هذه العلامة إلى مهارة خاصة، وهي مهارة ثقافية وأيديولوجية يشارك فيها المتكلم والمخاطب، وعلى كل حال فإن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر لأن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء من دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوماً من دون أن يكون جلياً[5].

وقد تعددت تعريفات المفارقة اللفظية، إذ كل ناقد يحاول أن ينظر إلى هذه المفارقة من الزاوية التي يريد دراستها، فمثلاً نجد البلاغيين نظروا إليها من منظور أسلوبي بلاغي، فهي من الناحية الأسلوبية ضرب من التأنق هدفها إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً[6]، وهناك من ينظر إليها نظرة دلالية فيرى أنها ليست أكثر من علامة منتجة لعالم غير محدود من العلامات التي لم تفلح في اكتساب مدلول ثابت أو مدلولات مناقضة ولكنها تستخدم فقط بديلاً مستديماً لدال بدلاً من دال آخر، بحيث يبقى البعد بين الدوال قائماً[7]، ونظر آخرون إلى المفارقة من خلال النقيض، فمثلاً نجد **معجم أوكسفورد** المختصر يعرف المفارقة بأنها تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة ولهدف مختلف، وينظر أوغست شليغل إلى المفارقة على أنها شكل من النقيضة، في حين يرى صاموئيل جونسون المفارقة طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً

(4) سليمان، «نظرية المفارقة،» ص 68، وأمل نصير، «المفارقة في كافوريات المتنبي: قراءة في نصوص مختارة،» مجلة **أبحاث اليرموك**، المجلد 15، العدد 2 (1997)، ص 12.

(5) سيزا قاسم، «المفارقة في القص العربي المعاصر،» مجلة **فصول**، المجلد 2، العدد 2 (1982)، ص 13.

(6) نصير، «المفارقة في كافوريات المتنبي: قراءة في نصوص مختارة،» ص 11.

(7) سليمان، «نظرية المفارقة،» ص 60.

أو مضاداً[8]. أما فرويد فقد رأى في المفارقة وسيلة تطلق نوعاً من اللذة التي من شأنها ان تساعد على التخلص من الكبوتات، شأنها في ذلك شأن النكتة.

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن هناك عناصر مشتركة بين تعريفات المفارقة، وتتمثل هذه العناصر في ثلاثة:

**أولاً:** الكلام الذي يتم تنسيقه في منظومة معينة، يحيث يؤدي الدال في هذه المنظومة مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي.

**ثانياً:** الرسالة: وهي ما تحمله المفارقة من المعاني أو الدلالات النقيضة للدلالة المعجمية الظاهرة، أو ما تود المفارقة أن تحققه، في نفس صاحب البصيرة من رؤية.

**ثالثاً:** صاحب البصيرة، وهو الطرف الذي تحقق رسالة المفارقة نفسها لديه، وينحصر صاحب البصيرة هذا في واحد أو أكثر من الأطراف:

1- الباث (Emitter)

2- المتلقي (Receiver)

3- الضحية (Victim)، وهو الطرف الذي يقع عليه مضمون المفارقة.

إن المفارقة – تبعاً لما تقدم - لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارؤها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده[9].

يتضح مما سبق أن المفارقة في النص الأدبي ليست مجرد وسيلة تزيين للقول أو للعمل الأدبي الذي ترد فيه كما أنها ليست مجرد شكل جميل ذي نكهة معينة، ولا حلية للزينة أو لعبة بلا قوانين، بل هي لا تكون مكوناً أدبياً إلا إذا كانت نابضة في صميم البنية التشكيلية للنص، لا تطغى عليها الصنعة ولا يهيمن عليها الوعي القصدي، بل تندمج

(8) المصدر نفسه.

(9) ابراهيم، «المفارقة»، ص 132.

في تشكيلها الموهبة المقتدرة بذكاء الفن ومهارة المعرفة، ولا تكون أدباً إلا إذا امتلكت الأدوات التي تجعل منها مفارقة منبثقة الدلالات، لها قوانينها الماهرة والماكرة معا، كما أن لها أهدافها التي تتنوع حسب عمق رؤية المبدع وسعة أفقه ومدى وعيه بذاته وبما حوله من صراع واحتدامات، فكلما كان المبدع واعياً بكثافة الحياة وتعقيداتها وكارثية وقائعها، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع كانت مفارقاته متشظية الدلالة، عميقة البعد، بعيدة المرمى، ومتشابكة الأهداف[10]، إنها كما يقول كيركيغارد (حيث إنه لا يمكن أن توجد فلسفة صادقة بدون شك، فإن نا نستطيع القول إنه لا يمكن أن توجد حياة بشرية أصيلة بدون مفارقة).

إن المفارقة – في وظيفتها - تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجد المفرط في جديته، أو عندما لا تحمل على ما يكفي من الجد، فالكاتب يجعل من المفارقة وسيلة لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم، وهو لذلك يسعى إلى الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفني بين اليقين العاطفي وبين التحفظ المشوب بالشك[11].

ونتيجة لحتمية التحولات التي طرأت على الحياة المعاصرة التي أضحت تقوم على متناقضات متعددة واختلال في التوازنات، وجدليات في الحوار، فإن المفارقة أصبحت في النص الأدبي العربي المعاصر تقنية شائعة واستراتيجية محببة لدى أدبائنا، أو كما تقول سيزا قاسم أصبحت عنصراً مهيمناً يصلح لدراسة كثير من النصوص الأدبية وتحليلها، ذلك لأن النص العربي المعاصر، قد أخذ يسجل تحولاً في العنصر المهيمن الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة، والعنصر المهيمن كما توضحه الناقدة متبنية تعريف جاكوبسون له بأنه العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية، وبذا يقوم العنصر المهيمن بضمان تماسك البنية الفنية وتلاحمها[12].

---

(10) بشرى البستاني، **شعرية المفارقة في قصيدة الحرب قراءة في اكليل جواد حطاب**، منشور في، http://www.alnaked-aliraqi.net/article/8714.php، تاريخ 23/ 10/ 2011.

(11) سليمان "نظرية المفارقة،" ص 77.

(12) قاسم، «المفارقة في القص العربي المعاصر،» ص 143.

وإذا كانت قضية المرأة وما حاط بها من إشكاليات عدة وتناقضات كبيرة ومختلفة وبخاصة فيما يتعلق بجدلية الرجل/ المرأة، قد شكلت منطلقاً لكثير من الدراسات النقدية والفكرية، فإن النص النسوي شعراً كان أو سرداً قد اتكأ على أنماط تعبيرية خاصة وأساليب تعكس طبيعة الموضوع الذي تخوض في كتابته المرأة كما تعكس خصوصية المعالجة النصية التي تعتمدها الكاتبة النسوية، وتعد المفارقة إحدى تلك التقنيات التعبيرية التي وُظفت في النص الأدبي النسوي وبخاصة في الطرحات التي عالجت موضوع (الجنوسة)، مما جعل المرأة وهي تكتب نصها إنما تكتبه في صورة أقرب ما تكون إلى المعالجة الثنائية التي تقوم على (التراجيديا الكوميدية) إن صح التعبير، فالكاتبة النسوية وهي تكتب عن قضية المرأة فإن ها تصدر عن توجهين، إما عن تحديات صادمة للواقع المستكين على منظومات قيمه المتخلفة، أو عن أسى وحسرات كونها أنثى وفي الوقت نفسه فإن ها تواجه تياراً مضاداً تحاول أن تجابهه بقوة وثبات وشيء من القوة التعبيرية التي لا تخلو من السخرية أحياناً وأحياناً أخرى من التناقض، وهذا ما جعل الكاتبة تلجأ إلى أسلوب بلاغي ساخر يتمثل في المفارقة التي هي في حقيقتها وليدة موقف نفسي وثقافي متكئ على المرجعيات الفكرية للكاتب/ الكاتبة.

***

## ثانياً: مفهوم الجنوسة

يعد مصطلح (الجنوسة) من المفاهيم التي شاعت وانتشرت في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، وقد ارتكزت حول هذا المفهوم دراسات نسوية متعددة ومن خلال مجالات مختلفة سياسية واجتماعية واقتصادية وبيولوجية وطبية ونفسية وعلوم طبيعية وقانونية ودينية وتعليمية وأدبية وفنية... وغير ذلك، مما جعل هذا المصطلح منطلقاً لكثير من الدراسات والبحوث التي تمحورت حول المرأة بخاصة فيما يتعلق بقضايا الحقوق والمساواة وكسر مركزية الذكورة وتسلطها ضد المرأة، ولذلك فإن (المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسوية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموماً والغربية خصوصاً)[13].

(13) ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ط 5 (لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 149.

ومصطلح الجنوسة ترجمة لمصطلح (Genedr) وتعني وحدة النوع البشري، الرجل والمرأة من حيث إنهما يجتمعان معا في مضمار ثقافي واحد، وأنهما حملا متاعب المسار التاريخي في تطور الحياة والرقي بها، ويعود مفهوم (Gender) في أصله إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، إذ هو في اللغات الغربية السائدة اليوم مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الأصل (Genus)، ثم تحدر سلالياً عبر اللغة الفرنسية في مفردة (Gendre) التي تعني أيضاً النوع أو الجنس، ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية، كالرواية والمسرحية والشعر[14].

ويرى الدكتور محمد عناني في معجمه الأدبي أن الترجمة الحرفية لمصطلح (Genedr) هو الانحياز لأحد الجنسين، ويرى أيضاً أن هذه الكلمة مصطلح نحوي في الأصل إذ يعني التمييز في الاسم بين المذكر Masculine والمؤنث Feminine، ومن هنا فإن كلمة الجنس (Sex) تختلف عن كلمة النوع (genedr)، فإذا كانت كلمة الجنس تعني الفئة البيولوجية، أي الأساس الجسدي للتقسيم، فإن كلمة النوع (Genedr) تعني أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجال، وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي أن تلتزم بها المرأة [15].

من هنا سعت الدراسات النسوية من خلال مصطلح الجنوسة إلى توظيف المفهوم النحوي في دراسة البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة، فإذا كانت الجنوسة اللغوية النحوية مجرد بناء أو تركيبة عرفية تقتضيها خصائص اللغة، فإن التمييز النوعي الجنسي (البيولوجي) بين الذكر والأنثى هو تمييز تركيبي مؤسساتي ثقافي وليس خاصية بيولوجية طبيعية، ولهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرد إسقاط ثقافي لا علة طبيعية في التكوين البشري نفسه، كما أن الجنوسة اللغوية النحوية ليست بنية ضدية، بل تتسع إلى تشعبات متساوية لا تملي قيماً هرمية، ومن هذه الخصائص سعت الدراسات النسوية لدحض دعوى هرمية العلاقة بين الذكر والأنثى التي اصطنعتها

(14) المصدر نفسه، ص 150.

(15) محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم انكليزي-عربي**، ط 3 (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، 2003)، ص 182-183.

وأرستها الثقافة لكي تعطي الرجل قيمة لا تعتمد على غير تكوينه البيولوجي، أما المرأة فتتدنى على السلم الهرمي لا لسبب سوى تكوينها الطبيعي[16].

من هنا وجدت الحركات النسوية العالمية في مفهوم الجنوسة مجالاً واسعاً للتعبير عن أفكارها ومبادئها فيما يخص قضايا المرأة، ومن هذا المنطلق بدأت الدراسات النسوية بدحض مصداقية الجبرية البيولوجية وأثبتت هذه الدراسات أن التكوين الجنسي ليس معياراً للقيم الثقافية، بل إن القيم الهرمية إسقاطات لا يبرر تعسفها سوى التذرع بالتكوين الجنسي الذي لا يصمد أمام الدراسات المخبرية التجريبية، كما انبرت دراسات نسوية أخرى لتقصي علاقات البنى الاجتماعية في تفريقها بين الرجل والمرأة اعتماداً على الجنوسة التي لا تبرر طبقية العلاقة، ولا توزيع الفائدة والأعباء في المجتمع، وقد كشفت عن علاقة هذا الفصل بالهيمنة والسلطة والتسلط وتكوين الهوية ومفهوم الذات، إذ إن الفصل الحاد بين المذكر والمؤنث أرسى منظومة مفاهيمية عازلة تجعل الأنثى تفكر بطريقة تختلف عن طريقة تفكير الرجل في المستويات كافة[17].

لذلك فإن الجنوسة جاءت لتؤكد (وحدة النوع البشري، الرجل والمرأة، من حيث إنهما يجتمعان معاً في مضمار ثقافي واحد، وإنهما حملا متاعب المسار التاريخي في تطور الحياة والرقي بها، وإن كلفت المرأة دون الرجل بأداء مهمة التواصل البشري، ويترتب على هذا ضرورة التفرقة بين الجنس والجنوسة، وإذا كان الرجل قد روج للجنس عبر التاريخ للهبوط بالمستوى الحضاري للمرأة إلى المستوى البهيمي، فإن المرأة عادت لتؤكد دورها الحضاري جنباً إلى جنب مع الرجل من خلال هذا المصطلح الجديد الذي روجته منذ الستينيات وواصلت البحث عنه في المجالات الإبداعية والاجتماعية المختلفة، لتنتهي إلى أن الجنوسة أقدم من الجنس، إذ إنها تمثل الفعل الأول للحياة عندما خلق الله تعالى الرجل والمرأة من نفس واحدة، ليجعلهما مسؤولين عن الوعي بأفعالهما)[18].

ولكون الحركات النسوية المتعددة تتكئ على مرجعيات مختلفة ونظريات

(16) الرويلي والبازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ص 151.

(17) المصدر نفسه، ص 151.

(18) ابراهيم، «المفارقة،» ص 266.

متنوعة، فقد جاءت توظيفاتهم لمفهوم الجنوسة حاملة مرجعياتهم ورؤاهم التي تعبر عن وجهات نظر متباينة إزاء مفهوم الجنوسة، بمعنى أن دراساتهم فيما يخص المرأة من خلال مفهوم الجنوسة جاءت عبر منظار كل نظرية ارتكزت عليها مرجعياتهم، فوظفوا منها ما يتناسب ونظرياتهم المختلفة، ابتداء بنظريات فرويد ولاكان في التحليل النفسي، ومروراً بالنظريات البنيوية وما بعد البنيوية، وانتهاء بالتفكيكية وطروحات ديريدا، فضلاً عن الاتجاهات الليبرالية والطروحات الماركسية، إلا أنها جميعاً اتفقت على أن التمييز النوعي بين الرجل والمرأة هو نسق ثقافي لا علاقة له بالاختلافات البيولوجية.

وقد اختصرت جوان سكوت أهداف دراسات الجنوسة في ثلاث: إقامة تحليل التراكيب الاجتماعية مقام الجبرية البيولوجية في مقاربات الاختلاف الجنسي، وإقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حقل التخصص الواحد، وأخيراً تغيير نماذج التخصصات بإضافة الجنوسة كعامل تحليل جديد، ولا شك في أن مثل هذه الأهداف قد افرزت دراسات كشفت الكثير من التحيزات في الفكر الغربي[19].

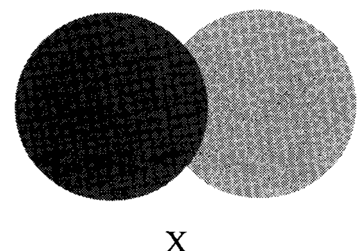
إن خطاب الحركات النسوية التي وظفت مفهوم الجنوسة وما ينطوي عليه من مرتكزات يغدو خطاباً للمراة (يسعى إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده، كأن المرأة بهذا الخطاب المضاد توسع لذاتها مساحة حضور في الكتابة والحياة، وخطابها من هذا المنطلق له صفة الدفاع عن الـ(أنا) الأنثوية، بوصفها ذاتاً لها هويتها المجتمعية والإنسانية، ومن ثم له صفة المواجهة أمام خطاب آخر شرّع ويشرع قمعها، وحرمانها وتأبيد امتلاك الأخر السلطوي إياها، وسيطرته عليها).

وإذا كانت دراسات الجنوسة قد سعت إلى تحييد هيمنة الرجل ومحاولتها إحداث نوع من التوازن بين الرجل والمرأة عبر عدالة متبادلة، فإن هذه الدراسات لم تخلُ – عند بعضهن – من التطرف والدعوة إلى قلب المعادلة السائدة المتضمنة أولوية الرجل على المرأة لتكون المرأة هي الأصل والرجل هو الفرع، والسعي إلى إقامة جماعات الأنثى على غرار جماعات الرجل، ولا شك أن مثل هذه الدعوات ترتكب آلية القمع نفسها

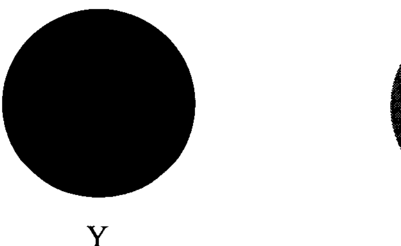
(19) الرويلي والبازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ص 152.

التي جاءت لتناهضها، ولما كانت هذه الدراسات منصبة على معاناة الأنثى فإن ها وصلت إلى مرحلة تأكيد سمو وأهمية الأنثى، ومن ثم تكون قد وقعت في شرك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلاً لمحاربتها، مما يجعل طروحات الجنوسة لا مبرر لها بوصفها طروحات تبعدها عن أهدافها الحقيقية وتجعلها في عزلة انفرادية، فضلاً عن دخولها في إشكالات تضر بنضال الحركات النسوية المعتدلة ضد الممارسات القمعية لمؤسسات الثقافة الذكورية[20]، فاستبدال التطرّف الذكوري بتطرّف نسوي لا يحل المشكلة وإنما يعمقها ليستحيل الطرح الجنوسي مجرد الوجه الأخر لعملة الفكر الأبوي.

وترى بعض المفكرات الغربيات أن المرأة تكوّن مع غيرها من النساء المجتمع النسوي الذي يمكن أن يتعدى حدود الواقع الثقافي من خلال وضع اجتماعي واحد، إذ تمثل أحدهن برسم دائرتين متداخلتين هماX , Y ، وتمثل الأولى المجال الثقافي الرجالي، والثانية المجال الثقافي النسائي:



X



Y

فالمرأة تشترك مع الرجل في جزء كبير من الدائرتين المتداخلتين، ويظل لها بعد ذلك جزء محدود خارج دائرة الرجل، إلا وهو الجزء الذي يعد ملكاً لها ولا دخل للرجل فيه، ويسمى من جانب الرجل الجزء البريْ أو الجامح في المرأة، ويوازي هذا الجزء الخارج عن دائرة الرجل جزءاً خارجاً عن دائرة المرأة، وهو كذلك جزء ملك للرجل ولا دخل للمرأة فيه، ولكن بينما يوصف ما هو ملك للمرأة بأنه جامح وبري، يوصف الجانب الخاص بالرجل بكمال الوعي، وبغض النظر عن الجانب الذكري، فإن المنطقة الخاصة بالمرأة التي توصف أنها البرية والجامحة هي التي تعني النقد النسوي، حيث إنها تعد مكمناً لرموز الوعي النسوي، ومهمة هذه الرموز في حالة تفعيلها أن تجعل

(20) المصدر نفسه، ص 153.

الخفي ظاهراً والصامت متكلماً، وهذا يعني أن هذا الجانب البري الجامح يصدر عنه صوتان خطابيان هما صوت التسلط، وصوت الصمت وهما الصوتان الصادران عن الميراث الاجتماعي والثقافي اللذين يقدر للمرأة أن تتحملهما، وحيث إن كل خطوة يخطوها النقد النسوي اليوم تتجه نحو تحديد خصوصيات الكتابة النسوية، فإن ها في الوقت نفسه تتجه نحو فهم الذات النسوية وسبر أغوارها[21].

***

## الجنوسة في الثقافة العربية

إذا كانت الأسباب التي دعت إلى بروز مفهوم الجنوسة في الثقافة الغربية نابعة أساساً من حركة مقاومة نسوية إزاء كل مظاهر الانحياز ضد المرأة، والسعي نحو مناهضة القوانين والأعراف التي تضطهدها ومحاولة تحييد هيمنة الرجل، فإن نا لا نستطيع أن نقرر أن مفهوم الجنوسة في الثقافة العربية قد كان رد فعل طبيعي لكل مظاهر الانحياز ضد المرأة – كما هو موجود في الثقافة الغربية – فعلى الرغم من إقرارنا بوجود المشكلة نفسها في الخطاب العربي المعاصر والمتمثلة في (التعامل اللاهوتي مع المرأة باعتبارها كائناً يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني، وبوصفها عنصراً [أُختير] للقيام بوظيفة إعادة الإنتاج وحسب) [22]، ومع إقرارنا أيضاً أن بعض الكاتبات قد صدرن عن الأسباب نفسها أو قريباً منها مما هو موجود عند الكاتبات الغربيات، فإن مما لا يخفى على كثير من النقاد أن الطروحات النقدية والمقاربات الفكرية إزاء مفهوم الجنوسة في ثقافتنا العربية قد اتكأ على خلفيات ومرجعيات غربية، هذا إذا نظرنا إلى مفهوم الجنوسة وفقاً للجانب التنظيري ووفقاً للدراسات التي تناولت المصطلح والمقاربات التي عالجت المفهوم تنظيراً وتطبيقاً، أما من حيث طبيعة الطرح النسوي الأنثوي لكل مظاهر التحيز ضد المرأة ومقاومة أشكال هيمنة الرجل وتسلطه، سواء أكان هذا الطرح المناهض أدبياً أم فكرياً، فإن مفهوم الجنوسة في هذا الجانب كان

(21) ابراهيم، «المفارقة»، ص 263.

(22) محمد نور الدين افاية، **الهوية والأختلاف: المرأة والكتابة والهامش** (المغرب-الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1988)، ص 138.

أقل حدة وأقل انحرافاً مما هو عليه في الثقافة الغربية، وهذا راجع أساساً إلى المرجعية التي تتكئ عليها المرأة العربية، والبيئة التي عاشت من خلالها المرأة ومازالت، فعلى الرغم من وجود مظاهر الانحياز وأشكال التسلط الذكوري في المجتمع العربي، إلا أنها لم تكن بالدرجة نفسها مما هي عليه في الثقافة الغربية، والسبب يرجع إلى المرجعية الإسلامية المتمثلة في الطرح الإسلامي الحقيقي وموقفه الإيجابي تجاه المرأة ذلك الموقف الذي اتسم بروح الإنصاف والعدالة والاحترام للمرأة وجعلها العنصر المكافئ للرجل إن لم تكن الأساس في المجتمع، هذا إذا استثنينا بعض التأويلات للنصوص الإسلامية التي اتسمت بروح العدوانية والدونية تجاه المرأة، وهذه النصوص لا تعدو كونها وجهاً آخر من وجوه الانحياز ضد المرأة.

إن (الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر خطاب في مجمله طائفي عنصري، بمعنى أنه خطاب يتحدث عن مطلق المرأة/ الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/ الذكر. وحين تحدد علاقة ما بأنها بين طرفين متقابلين أو متعارضين، ويلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعاً منطقة نفوذه، فإن من شأن الطرف الذي يتصور نفسه مهيمناً أن ينتج خطاباً طائفياً عنصرياً بكل معاني الألفاظ الثلاثة ودلالاتها، وليس هذا شأن الخطاب الديني وحده، بل شأن الخطاب العربي السائد والمسيطر شعبياً وإعلامياً) [23].

تبعاً لذلك فإن كثيراً من الكاتبات النسويات العربيات - فضلاً عن الكتّاب العرب الذين ناصروا قضية المرأة - تبنينَ استراتيجية الاستفادة من المرجعيات العربية وخصوصاً الإسلامية منها، واستتبع هذا قيامهم بإجراءات عدة ضمنت لهم انتخاب ما يتواءم منها، ويتوافق والهوية العربية الإسلامية وثوابتها، لاعتقادهم أن الإسلام لم يهضم حقوق المرأة وإنما الثقافة العربية الذكورية هي التي هضمت حقوقها واختزلتها إلى جسد، وألغت كينونتها وقد تجلى طروحات تلك الحركة عبر عدد من التمظهرات لعل أبرزها الكتب والمقالات والمنتديات والجمعيات التي نادت بحقوق المرأة والدفاع

(23) نصر حامد أبو زيد، **دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة**، ط 4 (لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 29.

عنها، بداية بكتابات قاسم أمين وجميل صدقي الزهاوي ووصولاً إلى طروحات لطفية الدليمي وفاطمة المرنيسي وأحلام مستغانمي وغيرهنَّ كثير.

وتعد الشاعرة والناقدة العراقية الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني واحدة من أبرز تلك الأصوات التي خاضت غمار مناهضة التحيز ضد المرأة سواء من خلال إبداعها الشعري أم من خلال كتاباتها النقدية وحواراتها الفكرية، بل نجد أن خطابها الفكري تجاه قضية المرأة اتصف بالاعتدال المبني على أسس مرجعية تعكس واقعاً معاشاً ومنظومة ثقافية أكثر مما يعكس حالة استلاب تابعة لمنظومة غير منظومتنا الثقافية، أو تكون نابعة من ردة فعل لما هو موجود في الواقع الذي نعيشه وما يحوي من إفرازات مجتمعية خاضعة لتقاليد وإعراف، وهذا ما مثل مشروع الناقدة بشرى البستاني في مجال قضايا الجنوسة، وسنحاول في بحثنا هذا أن نعرض رؤيتها لقضايا المرأة وبخاصة فيما يتعلق بقضايا الجنوسة والإبداع الشعري من خلال حواراتها الكثيرة وطروحاتها المتعددة، ثم نسعى لأن نعاين مشروعها الإبداعي من خلال ما كتبته من إبداع شعري متمثل في قصائد متنوعة محاولين الوقوف عند أنموذج من تلك القصائد متمثل في قصيدتها (أنا والأسوار).

## الجنوسة وقضاياها في رؤية الشاعرة والناقدة د. بشرى البستاني

بداية ترى الناقدة بشرى البستاني أن علم الجندر (الجنوسة) هو الذي أنقذ قضية المرأة من أحادية الطرح والتناول وأعادها إلى شموليتها في الحياة، فقضية المرأة ليست قضية مسألة حقوق وواجبات بل هي قضية مرتبطة بطرائق النظر إلى العالم وحركة التاريخ وجوهر الحياة وإلى الأسس المعرفية الشمولية، ومن هنا كان على الجندر تقديم فرضيات جديدة تلامس الفكر والسلوك الإنساني، ومنظومات القيم المحركة لمجمل الميادين، وعليه فإن هذه القضية ليست بمعزل عن مجمل قضايا المجتمع الأخرى، إنما هي النبض الحميم الذي يحرك مجمل قضايا الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالجندر يهتم بالبحث في أمور المرأة والرجل والطفولة والأسرة والمجتمع، ويهدف إلى إعادة المرأة لمزاولة دورها في عملية التنمية الاقتصادية والاجتماعية[24].

(24) في حوار مع الشاعرة العراقية د. بشرى البستاني، علي مولود الطالبي، صحيفة **المثقف** www.al-mothaqaf.com / العدد 1679، تاريخ 25/ 2/ 2011.

وإشارةُ الناقدة إلى قضية (أحادية الطرح) يومئ إلى قضايا التحيز ضد المرأة من قبل المنظومة الذكورية المتمثلة في الرجل، إلا أنها تحاول أن تكون طروحاتها - في مسألة التصدي لهذه المنظومة – إيجابية وهو ما ميزها عن كثير من طروحات المفكرات اللاتي طرحن هذه القضية في عصبية منحازة للمرأة، فالناقدة ترى أن سلطة الرجل الذكورية (ليست سلطة فردية بل هي سلطة مجتمعية صنعتها منظومات التخلف التي اشتبكت في تشكيلها عبر عصور متراكمة عواملُ شتى، حتى صارت المرأة نفسها جزءاً فاعلاً في هذه المنظومة حين تشتغل داخل فكرها التقليدي وعبر مخططاتها عندما تقوم بتنشئة أولادها وتربيتهم على خطوط مدونتها الموروثة من دون وعي باستراتيجيّتها)[25].

إن الناقدة بشرى البستاني وهي تسعى لأن تنصف المرأة من السلطوية الذكورية بعيداً عن التحيزات ضد الرجل، فإن ها تحاول أن تؤسس منظومة شراكة بين الاثنين: الرجل والمرأة، وهي لذلك تفرّق بين مطلب واقعي وحق مشروع للمرأة ان تنتزع سلطة الرجل عليها وتضعها في منظومة ثنائية متكاملة بينهما، وبين ذكورية متسلطة تخنع المرأة إزاءها لتكون تابعة سلبية وليست مشاركة، (فالمرأة في العالم كله عبر التاريخ كانت مخلوقاً كادحاً وأماً مضحية وزوجة وربة أسرة مسؤولة، مما أغرى الرجل بعطائها فأوكل إليها واجب العطاء العاطفي وحرمها معظم ميادين الحياة الأخرى، أسكنها بيته حارسة أمينة وأخذ منها الدنيا وصنع القرار وكتابة التاريخ وتفسير الأديان والخطابات حقباً طويلة، فلما أفاقت ورفضت الواقع نسي الكثيرون تاريخ عطائها الطويل واتهموا قرارها الذي هو مطلباً حقيقياً وليس رد فعل على الاستلاب بالأنانية، أما حق امتلاك القوة والكفاءة أمام الآخر، فذلك حق مشروع ظل مضموناً للرجل عموماً، لكني أحرص على أن تكون القوة والكفاءة متشكلة مع الأخر وبشراكته وبمؤازرة الطرفين ولا تتم من خلال فصل أو منافسة وتحديات أو صراع يؤذي ثنائية الحياة الأساسية المؤتلفة: المرأة والرجل، فهما يشتغلان داخل مشروع واحد هو تمجيد الحياة)[26].

إن الثنائية التي تسعى إليها بشرى البستاني بين الرجل والمرأة إنما هي ثنائية

(25) عصام شرتح، **الشعر والنقد والسيرة: مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية** (المملكة الأردنية الهاشمية: [د. ن.] 2013)، ص 22.

(26) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات** الموصلية / العراق، العدد الخامس، آب، أغسطس 2013. منشور في، https://bbustani.word-press.com.

كونية وجودية، فالحياة – كما ترى البستاني – (امرأة تضمر رجلاً كما يضمرها الرجل، فالكون لا يستكمل بهاءه في رؤية المرأة الواعية والمتصالحة مع أنوثتها إلا بوجود الرجل الواعي المؤازر والمشارك، والوجود لا يكون متوازناً إلا بوجودهما معاً، إنهما منتجا الحياة، بوعيهما الفاعل يشكلان الجمال ويمنحان الطبيعة معناها، ويعطيان الأشياء الجميلة قيمتها)[27]، فالمرأة والرجل من الثنائيات الأساسية في الحياة، وهما ثنائية مؤتلفة منسجمة، وليست ثنائية تضاد كما يدعي بعضهم ولا ثنائية مصالح، بل هي ثنائية حياة وتكامل ومصير إنساني مشترك[28].

ولذلك فإن بشرى البستاني ترفض ذلك الفصل القسري بين المرأة والرجل فهي لا تؤمن (بفصل الأنثى عن رفيق العمر وصديق المكابدة الأزلية حتى لو كان منه ما كان عليها من قسوة ولا يزال، إن محاولة عزل قضية المرأة عن قضية المجتمع باعتقادي من أخطر القضايا التي يمكن أن تواجهها الإنسانية في الوقت الحاضر، لأن المجتمع الإنساني اليوم يواجه أخطار إبادة حضارية وإنسانية من قبل حضارة استعلائية مادية لا بدّ من التكاتف رجالاً ونساء ومجتمعات من أجل التصدي لها وإحلال مبادئ التوازن والانسجام محلها)[29]، ولهذا السبب ترفض الناقدة مصطلح النسوية دالًا على الطروحات التي تخص المرأة، إذ ترى أن (النسوية – مصطلحاً أيديولوجيا – ليس هو ما أسعى إليه ولا أنا مؤمنة بكل طروحاته، كونه يعزل ويفصل وأنا ضد الفصل والعزلة)[30]، فـ (مشروعي تجاه الأنثى يخص الأنوثة منطلقاً إنسانياً وجمالياً وفلسفياً لاحتواء الكون وإحلال التواصل والتناغم، فالأنثى شقيقة الرجل وحبيبة عوالمه النقية غير الملوثة بالذرائع، والرجل شقيق روح الأنثى والظلال التي تقيها قسوة لفح الحياة، وحواء أم الأحياء وحاضنة الحياة وموطنها معاً كما يؤكد المتصوفة، كونها خلقت من الحياة وليس من تراب يابس وكونها منتجة الحياة وديمومتها)[31].

(27) المصدر نفسه.

(28) شرتح، **الشعر والنقد والسيرة: مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية**، ص 22-23.

(29) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(30) حوار مع بشرى البستاني: أحمد العبيدي، مجلة **ألف ياء** 27 / 1/ 2012 www.alefyaa.com.

(31) حوار مع بشرى البستاني: أحمد العبيدي، مجلة **ألف ياء** 27 / 1/ 2012 www.alefyaa.com.

ومن هنا نجد الناقدة رافضة لكل الحركات الغربية التي سعت إلى أن تؤسس مركزية للمرأة على حساب الرجل، إذ ترى أن ما قدمته تلك الحركات من أحكام وطروحات لا تصح على المرأة العربية لاختلاف ظروفها الحياتية اختلافاً جوهرياً عن ظروف المرأة العربية، من جهة ومن جهة أخرى لتطرف المنظمات النسوية الغربية الراديكالية، تلك المنظمات التي دعت إلى فصل قضايا المرأة عن الارتباط المصيري بالرجل ونظم العائلة فيما يخص الزواج وتشكيل الأسرة وأعباء الأمومة، مما يشكل عوائق كبيرة – برأيها - أمام تحقيق ذاتها وتشكيل مواهبها بحرية كما هو متاح للرجل[32]. لذا فإن ما جاء به النقد النسوي الغربي لا يحمل في طياته كلها خيراً للمرأة والأسرة، ذلك أنه حمل في تطرفه الكثير من السلبيات التي أدت إلى تفكك الأسرة وتدهور العلاقات الإنسانية وتدهور أحوال الطفولة وفقدان الشعور بالأمن النفسي، فضلاً عن أن تلك النظريات المتطرفة أفرزتها مجتمعات تختلف كلياً عن مجتمعاتنا، ولذلك فهي لا تصلح حلاً لمشاكلنا، أو معالجة للسلبيات التي تحيط بظروفنا[33]. فمركزية الحضارة الغربية وكل ما نتج عنها من نهاية التاريخ وحتمية عولمة العالم في رأي بشرى البستاني خرافة صنعتها غطرسة التطرف الغربي وحضارته المادية التي ادعت التمركز والانبثاق في حين تؤكد الوثائق والمنطق التاريخي أن الحضارة الغربية ماهي إلا ثمرة جهد الإنسانية جميعاً عبر التاريخ من وادي الرافدين والنيل والهند والصين وفارس، وأن حضارتهم نتاج ظروفهم التاريخية،فهي ليست شمولية ولا تصلح لشعوب العالم، ولذلك فالنسوية التي نتجت عنها خاصة بها وبنسائها، لأن الطرح الغربي إنما كان قائماً على انعكاس لواقع له مقدماته ومرجعياته الخاصة، ولهذا السبب فإن المرأة العربية إذا ما أرادت هي طرح قضاياها ومشاكلها؛ فلابد أن يكون ذلك الطرح انعكاساً لواقعنا وقائماً على أساس من مرجعياتنا ومنظومتنا الفكرية ونابعاً من واقع استلابي تعيشه هي وتتحمل معاناته وإفرازاته الاجتماعية.

(32) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(33) في حوار مع الشاعرة العراقية د. بشرى البستاني: علي مولود الطالبي، صحيفة **المثقف** www.al-mothaqaf.com، العدد 1679، 25/ 2/ 2011.

وحسب مقولة هايدغر (إن أخطر الأعمال هي الكتابة)[34]، فإن نا نرى من الضروة الوقوف عند قضية ذات أهمية في موضوع الجنوسة تتمثل في الكتابة النسوية وفعل الإبداع وأثر ذلك في موضوع الجنوسة.

## الجنوسة وفعل الإبداع

إذا كان فعل الكتابة بالنسبة للمرأة هو بحث عن (أفق أوسع للحرية تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية.. بين ما ترغب في إعلانه، وبين المسكوت عنه)[35]، فإن نا نرى أنه لابد من الوقوف عند فلسفة الكتابة وفعل الإبداع عند المرأة، لنتبين رؤية وفلسفة الناقدة بشرى البستاني إزاء المرأة العربية وهي تقاوم بالإبداع.

تصف الناقدة والمنظرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس العملية الإبداعية لدى الكاتبة قائلة: (إن المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الأمنيوسي (Amniotic) الرحمي من الكلمات والتي تعيد وتكرر إيقاع وتقلصات فعل المخاض)، فالكتابة بالنسبة إلى المرأة هي بمثابة فعل خلاص وفعل مقاومة، **فعل خلاص** من واقعها الذي ضرب حولها الأسوار بفعل القوانين والأعراف والتقاليد التي منحت الرجل سلطة أبوية (بطريركية) لاضطهاد المرأة مرة باسم الدين ومرة أخرى باسم الرجولة والهيمنة الذكورية، وأما **فعل مقاومة** فلأنها ناتجة عن رد فعل طبيعي مشروع عند المرأة في التصدي لكل ما يعيق حريتها ويقيد حركتها، (إن الكتابة لدى الأديبات جزء من عملية المقاومة، وكأن التحدي شكل لديهنّ مكوناً من مكونات فعل الكتابة)[36]، ذلك الفعل التي يحمل في داخله ثورة على الواقع القائم سعياً منها في تغييره وإعادة تشكليه عبر المواجهة والمقاومة التي تقودهما المرأة من خلال فعل الكتابة، مما يجعل من فعل الإبداع الأنثوي مجالاً واسعاً للمرأة في إعادة إنتاج ذاتها بالكتابة فـ (حينما تكبر دائرة

---

(34) افاية، **الهوية والأختلاف: المرأة والكتابة والهامش**، ص 36.

(35) صلاح صالح، **سرد الأخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية** (لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003)، ص 65.

(36) رفيف صيداوي، **الكاتبة وخطاب الذات حوارات مع روائيات عربيات** (لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص 13.

استلاب المرأة، ويعوق الحصارُ الذاتَ، تتجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها، وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، ترى السبيل متمثلاً في توليد الحياة من ظلمة الفقد من خلال الإبداع والكتابة)[37]، ولا سيما أن الذاتية والتعبير عن الداخل من أهم ملامح الكتابة النسوية، إذ إن ما يحدد كتابة المرأة بالأساس هو تجربتها الذاتية وفي ضوء هذا (تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية) [38]، فالكتابة بالنسبة إلى المرأة ملاذ (تحتمي فيه الذات من عفونة الواقع وتردي مستوى وقصور الوعي عن الذهاب بعيداً في أعماق الموجودات وسبر أغوار المجهول الإنساني والطبيعي)[39]، وما السير الحثيث المتواصل في طريق الإبداع النسوي إلا محاولة خلخلة بعض المفاهيم السائدة في المجتمعات الذكورية والحد من هيمنتها، إذ يهيمن الخطاب الأبوي المستحدث على الساحة الإبداعية والنقدية والاجتماعية محاولاً إخفاء مادية الخطاب النسوي الأدبي واستبعاده وإعادة تكريس الفصل والعزلة.

لذا فإن خصوصية إبداع المرأة في الأدب لا تنهض من ذات مبدعة مخلوقة من عدم وإنما من حقل اجتماعي وذاتي لم يفضِ إلى تلوين أدبها بلون خاص وحسب، بل أفضى إلى جعل كتابة المرأة فعل مقاومة مزدوجة حيال عالم غير عادل من جهة، يقاومه الرجل أيضاً، وحيال مجتمع بطركي / ذكوري من جهة أخرى، مسؤول عن ألمها الأنطولوجي، تبدع هي في التعبير عنه[40]، مما يجعل الإبداع الأنثوي يطرح نفسه – فيما قام عليه – كمناهض للبنية الفكرية الأبوية، ولا يعني هذا أن يضع الإبداع الأنثوي المرأة في المركز في مقابل تهميش الرجل، ولو صدق هذا الافتراض، لأصبح الإبداع الأنثوي، مجرد الوجه الأخر لعملة الفكر الأبوي.

إن دخول المرأة عالم الكتابة إنما يعبر عن صوت مستقل وذات مستقلة تُنشىء

---

(37) سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح وعيسى مرسي سليم، في **أدب المرأة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، 2000)، ص 133.

(38) مفيد نجم، «الأدب النسوي وإشكالية المصطلح،» مجلة **علامات**، العدد 57، المجلد 15 (رجب 1426 أيلول/ سبتمبر 2005)، ص 167.

(39) محمد معتصم، **الرؤية الفجائية في الأدب العربي في نهاية القرن وبدايات الألفية الثالثة** (الجزائر: منشورات الإختلاف، 2003)، ص 128.

(40) صيداوي، **الكاتبة وخطاب الذات حوارات مع روائيات عربيات**، ص 13.

وتبدع عبر القلم، لتضع (الأنوثة) بإزاء (الفحولة) لتضيف للغة مجازاً لم يكن من قبل، وهذا يقتضى من الكتابة النسائية دوراً مزدوجاً فيه تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، والذى لن يتحقق إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية، مما يجعل الكتابة ليست فعلاً من أفعال التحرر فحسب، بل إن كتابة المرأة تحرر مضاعف.

إن المرأة حين تقتحم عالم الكتابة تقتحمه بكل كينونتها، وما يحيط بأبعاد وجودها الاجتماعي والحضاري لأن الكتابة الصادرة عنها حينئذٍ لا يراد لها أن تكون امتداداً لوجودها الأنثوي فقط، بل هي امتداد بوجودها وقدرتها الإنسانية، واعتداداً بالذات المؤنّثة المتعالية عن فلسفة التبعيّة والقوامة وفلسفة السيّد والعبد، إنها صورة تقطع مع الماضي السحيق[41]، من هنا فإنه لم تعد (الكتابة بالطريقة الأنثوية تعني تكرار هوية محددة أو خبرة معينة، بل تعني تمثيل الدور الذي يخلق المرأة بصفتها هوية، امرأة تخلق هويتها، وتمثل القراءة النسائية نموذجاً مضاداً للقراءة الرجولية التي تحدد هوية الإبداع الإبداعي، ويعد الإبداع الأدبي والابتكار الفني أساساً لتحديد الهوية).

## الكتابة في رؤية الشاعرة بشرى البستاني

ترى الشاعرة بشرى البستاني أن الكتابة بالنسبة إلى المرأة هي حضور وتحرر ومسؤولية وانتماء، فالمرأة في هذه الكتابة تضيف متعة أخرى لحضورها الأنثوي المرهف والمفعم بالحنو، هي متعة العطاء الإبداعي والمعرفي، في الكتابة الأنثوية تكشف المرأة عورة التاريخ وموروثاته المتخلفة بشجاعة، وتزيح الغطاء عن ظلم جعل الإنسانية تهدر نصف طاقاتها عبر القرون، وتدحض بقلمها الجهل الذي أدام تلك التشوهات، وهي في مواهبها الحقيقية تضيف لخصوبتها الفطرية خصوبة أخرى تلقحها بجهدها الذاتي وسهرها المعرفي والثقافي، وهي بذلك تزيد من بهائها وجمال حضورها حين تضاعف أنوثتها بالشعرية وسطوة الكتابة؛ لأن الجسد يحضر عبر كل مفردة وكل تركيب من تراكيب النص المكتوب بأنامل الأنثى، الكتابة عنفوان لأنها وليدة الحرية وخلاص

(41) عالي القرشي، **نص المرأة: من الحكاية إلى كتابة التأويل** (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2000)، ص 59.

من الوأد وسلطة الحجب ووحشة الجدار، والكتابة الأنثوية ليست تعبيراً عن ضعف واستلابات فحسب، بل هي تفجير لكل القوى الكامنة في صميم إنسانة عاشت قروناً من الكبت والقهر والحرمان. فالكتابة قوة وحب وولع وانعتاق وتشكيل للجمال، وهي بالكتابة تقاوم عوامل السلب في المجتمع؛ فالكتابة من أهم وسائل المقاومة الإبداعية، إنها إصرار على الحضور وتدوين الأثر، هذا الأثر الذي كانت تنجبه للرجال بوجع ومعاناة كي يخلد أسماءهم عبر العصور، بينما يختفي اسمها في سجلات ميلاد يعلوها الغبار، لكنَّ هذا المنجز الجديد الذي يتشكل جنيناً في دمها وخلايا رأسها وعصبها، ومن ثمَّأناملها غدا اليوم أثراً ووليداً يُنسب إليها ويحمل اسمها ويحقق سمات هويتها[42].

تقول الشاعرة في مقدمة ديوانها:

«مع إمساك المرأة بالقلم بدأت عملية كسر الحواجز التي منعتها وتمنعها من التواصل وديمومة الفعل، فالكتابة إفضاء والإفضاء تعبير عن امتلاء وثراء، وذلك أول مفاتيح الحل، والكتابة هوية وديمومة وخطاب، والخطاب سلطة، والسلطة صوت، وهذا الصوت بالنسبة للمرأة كان في طي الكتمان خشية أو رهبة أو تقية، والصوت إفصاح وعلامة وكشف عن الذات، إنه الهوية وقد تجلت، والكلام وقد انبثق من أعماق الغياب مذ ضاع حضورها زمن اكتشاف الزراعة حيث استقرت الأسرة بعد طول رحيل مع الصيد، وحيث قسم النظام الذكوري الأدوار فاختار لنفسه صنع القرار السياسي والاقتصادي، ومنحها الدور العاطفي متمثلاً بالأمومة وخدمة البيت الذي يتزعمه الرجل، ومن هنا بدأت عملية حجبها عن الحياة العامة كما بدأ تغييبها لتظل الأنظمة التقليدية المتسلطة أحقاباً منفردة بالتخطيط للحياة وصنعها والتشريع لها وكتابة تاريخها، وظلت الأنثى هي التابعة المتلقية بصمت، وإن حضرت فمن وراء حجاب».

وترى الناقدة بشرى البستاني أن المرأة بالكتابة تنجز أمرين لا أهمَّ منهما، الأول إعلان المساءلة للتاريخ والمجتمع وجبن النساء وتبعيتهن لتسلط الثقافة الذكورية الحريصة على إدامة موروث فظ وجامد وقبلي لا علاقة له بالتراث الحي، بل مهمته

(42) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

الوقوف عقبة أمام مستقبل أفضل، والثاني عقد المصالحة والانسجام مع ذاتها التي تحولت من السكون إلى الحركة ومن الرضوخ إلى الثورة، فالثورة إن لم تكن أنوثة مخصبة ستصاب بالعقم والقطيعة والموت حتماً، لذلك فالشاعرة الثائرة تشعر بالرضى عن ضراوة فعلها المتحرر وسط ظلام الجهل والقطيعة[43].

تقول الشاعرة بشرى البستاني: (كان مشروع التحرر في وعيي يتمركز حول مفهوم مفاده أن الإنسان إذا كان هو فعله، فإن الحرية هي الإرادة الحرة التي تخلق فعلاً حراً لا تكبله تبعية القيد الخارجي وبالتالي فإن المقاومة الدائمة هي الطريق الأمثل لمواصلة هذا المشروع، وهكذا كانت المقاومة في كل اتجاه هي الخلاص الوحيد الذي آمنت بجدواه دوماً، المقاومة الرصينة بأسلحتها الجادة علماً وعملاً واستمرارية في بناء الذات ومؤازرة الأخر في بناء ذاته وهي مقاومة متحركة لا تستقر عند هدف معين بل تتحول من إنجاز إلى آخر وكان لها ما أرادت، إن المرأة لكي يُعترف بحضورها إبداعياً أو علمياً أو عملياً تحتاج إلى طاقة هائلة وشجاعة فائقة على التوازن والتضحية في أجواء تهيمن عليها كارثتان، ثقافة ذكورية راسخة، وتسليع شنيع لإنسانيتها).

وإذا كان الناقد عبدالله الغذامي في تحديده لمصطلح الكتابة النسوية (يشترط توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها ووجودها)[44]، فإن الذات الأنثوية - في رؤية الشاعرة بشرى البستاني - إنما (تكتب ضرورة كينونتها وكشف لازمة هذه الكينونة في توتر وجودها وهي تسعى للسمو على التشيؤ والانفصال، حاجتها الجارحة لتحويل محنتها الداخلية إلى الورق في محاولة لتفكيك ما يمكن معالجته بالوعي من خلال الوقوف أمام متاهات الذات وهي تحتدم بالأسئلة الطافحة بالحيرة أمام مجاهل المصير وأسراره وسلبيات الواقع بحثاً عن المعنى بالكتابة وجهاً لوجه)[45].

(43) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(44) عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة** (لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1996)، ص 182.

(45) حوار مع بشرى البستاني، أحمد العبيدي، مجلة **ألف ياء** 27/ 1/ 2012.

إن الإبداع إذا كان هو وليد الحرية وأنه ثورة ضد الظلم والتقاليد والموروثات المتخلفة، فإن المرأة المبدعة - كما تذهب إلى ذلك الشاعرة بشرى البستاني - تحتاج لمقومات عدة وأسلحة ووعي ثقافية نشطة من أجل أن تكون قادرة على مواجهة هذا القهر المركب والواقع المعقد، ولذلك فإن الحراك الثقافي الواعي بمنجزات الحرية وقيم الإبداع في تفعيل خياراته لابد له من تنشيط أجواء التفكيك بإشاعة روح التذوق الجمالي الحر لدى القارئ والاستجابة الابتكارية للجديد الثائر على الأطر القديمة، وتهيئة الأجواء لتشكيل قيم جديدة تقتحم القدامة لا لتزيحها فحسب، بل لتعمل على إزاحة كل مخلفاتها وما ينجم عن تلك المخلفات من استمرار الركود والسكونية وعلاقات القمع في المجتمع[46].

وهنا تتحقق الحرية للذات عبر أفق الكتابة بصفتها محتوى مكانياً لحركة الحرية، وهذا ما عبر عنه ميشيل فوكو عندما صرح قائلاً (اتركونا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة)، فالحرية ذات طبيعة علائقية لا يمكن أن تنهض من دون أن تتعاضد مع المكان والزمان في وحدة واحدة، بحيث تشكل بنية متعددة الرؤى كفيلة بأن تجعل الذات المبدعة تمسك باللحظة التاريخية الخالدة، وهنا تصبح الذات رائية، بمعنى أنها تخترق البنية الاجتماعية والثقافية والأدبية المتخارجة منها، وتتعالق مع عالمها الخاص ورؤيتها المستقبلية[47].

وإذا علمنا أن هذه المحاولات محاطة أكثر الأحيان بالرفض والتصدي والنكوص والردات المتكررة كما هو في العالم العربي، فإن المبدعة الحقة - في رؤية بشرى البستاني - تحتاج لشجاعة مبهرة وتضحيات جمة من أجل تحقيق هذه القضية، إلا أن المبدعة العربية يعوزها الكثير من الجرأة والعلوم والمعارف والفعل والخبرة المعمقة كي تقول كل ما يجب قوله شعراً، وقصور هذه الجرأة ليست جبناً ولا ضعفاً أو انكفاء على

---

(46) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(47) فطيمة الزهرة بو يزيد، «الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،» (أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة كلية الآداب واللغات، الجزائر 2011- 2012)، ص 72.

الدوام، لكنه في الغالب اشتراطات قسرية وموقفُ تحسّبٍ واع لما يحيط بها من سلطة ثقافة ذكورية وقيم عشائرية وقبلية مازالت للأسف تهيمن على المجتمع[48].

لكن على الرغم من كل هذا فإن الشاعرة بشرى البستاني وبنظرتها المتفائلة ترى أن المبدعة العربية والشاعرة على وجه الخصوص وقياساً بالأجواء القسرية التي تعيشها ومجتمعها تمكنت من فتح الأبواب التي كانت موصدة على موضوعاتها الأنثوية الخاصة بها مرة، والتي كان الشاعر يقولها نيابة عنها لصمتها وتغييبها أخرى، كما تمكنت لحدّ لا بأس به من التعبير عن مشاعرها الأنثوية الخاصة وإطلاق صوتها في الأمور العامة وتدوين رأيها فنياً على كل المستويات الثورية والوطنية والإنسانية، وقول أحاسيسها في الرجل إيجاباً وسلباً وفي الوطن وقضايا الإنسان عموماً، مجربة في ذلك كل الأشكال الشعرية لكن كل ذلك لا يكفي، فالشعر لم يعد ذلك الغناء الذي يُطرب بإيقاعاته العالية، الشعر اليوم فن ذو حساسية خاصة وروح مرهفة تمتزج فيه المعرفة وجوهر الحضارة بالجمال، فن يحتاج إلى حسّ نقدي ومعارف متنوعة راقية وعميقة تراثية ومعاصرة معا، وعلوم تغذيه وذوق رفيع يجيد تنسيقه وتجارب حياتية حادة تتطلب خوض غمار الحياة بعنفوان، وبما لا يتاح لمجمل الشاعرات العربيات لأسباب عدة لعلَّ في طليعتها عدم توفر الظروف الموضوعية في الأسرة والمجتمع التي تساعدها على تحقيق هذا الهدف[49].

والناقدة بشرى البستاني تؤكد في خطابها على المرأة الشاعرة تحديداً، وترى أن الشعر هو الشكل الجمالي للأسئلة القلقة منذ أول قصيدة كتبها الإنسان وحتى اليوم، ومنذ أن وقف الشاعر العربي القديم على الأطلال وحتى آخر طلل إنساني، إنه جواب امرئ القيس وطرفة وعروة بن الورد والمتنبي وأبي العلاء وسواهم على الجراحات الداخلية التي كرسها ويكرسها الاغتراب والفقدان وألم المصير، فما الشعر في صيرورته إلا السؤال الوجودي الأخر الذي يتشكل لغةً جماليةً داخل تلك الأسئلة

(48) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(49) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

الوجودية الجارحة ليمر عبرها في رحلة انعتاق نحو الخارج، إنه محاولة للتخفيف من عذاب المسكوت عنه وترويض تناقضاته، وإذا كان الرجل الشاعر قد عانى ويعاني من هذه المكابدة المرة فكيف للمرأة المرهفة بكل استلاباتها وما ورثته من رواسب العلاقات التراثية القامعة أن تواصل الحياة من دون عملية تسريب لاشتباكات الحزن والحرمانات وضيق الفضاء المفروض عليها والشعور العميق بالغبن الذي يلازمها، علماً أن كل الشعر والفنون التي كتبت من قبل الرجال والنساء معاً ما هي إلا وسائل تسريب ومقاومة ثقافية ليس لمكبوتات الداخل حسب، بل لإشكاليات الرصد التي تقف أمامهما متمثلة بالرقيب النفسي والثقافي والمجتمعي، مما يجعلها تعيش معاناة أخرى هي كيفية إلباس نصوصها طاقية الأخفاء لإنجاز أدب يجيد الترميز بحيث يعبِّر عن معاناتها ويخفي، ويقول ولا يصرح معاً. إن اندماج الأنثوي بالشعري أمر في غاية الأهمية في شعر المرأة، إنه أبلغ خطورة من نصوصها الأخرى سواء الروائية أو القصصية، ذلك لعمودية الشعري واشتغاله السري وسطوته على المكبوت وما خفي في اللاوعي أكثر من الأنواع الأدبية الأخرى[50].

وإذا كانت المرأة قد وجدت في الكتابة الإبداعية وبخاصة الشعر أداة للمقاومة ومواجهة السلطوية الذكورية القائمة على المنظومة الموروثة، فإن الأداة الرئيسة لهذه الكتابة ستكون بلا شك اللغة، ولما كانت اللغة تخضع للمنظومة المتوارثة الساندة للنظام الأبوي، فإن اللغة حينئذ لغة ذكورية في نسقها، ولهذا فإن (صراع الذات مع من حولها صراع لغوي، وإن أولى خطوات تحقيق وجودها تبدأ في مواجهة سطوة اللغة للخروج من أَسْرِ تنميطاتها الاجتماعية ما يجعل التحرر من أسر هذا الخطاب مرهوناً بثورة لسانية تقوض التمركز المنطقي حول الذكر، وتبدع قوانين خطاب خاصة بالمرأة)[51].

وهو ما تراه الشاعرة بشرى البستاني، إذ تؤكد أن الرؤى هي التي توجه اللغة وهي التي تشكلها، وامرأة تمتلك رؤية حرة ووعياً فاعلاً بقضية الإنسان لابد من امتلاكها

(50) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(51) سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح وعيسى مرسي سليم، **في أدب المرأة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، 2000)، ص 163.

اللغة التي تعبر بامتياز عن قضيتها الإنسانية، وإذا كان العقل الإنساني عبر التاريخ قد اشتغل في حيز الذكورة ومصالحها فإن المرأة في اللغة غالباً ما تظهر في ظلال الذكر وضمن حضوره فيما نسميه بظاهرة التغليب في اللغة والانضواء في ضمائره، تغليب التذكير على التأنيث، إن أيديولوجية اللغة القياسية كما أطلقت عليها لوزيتالبي غرين تعني الانحياز إلى لغة مجردة ومتجانسة، وذلك لا يمكن الركون له كما أرى حتى في المجتمعات المستقرة حضارياً، فاللغة هي ابنة الحياة والعلاقة جدلية بين الأدب والحياة والأدب والسياسة وبين اللغة والحضارة وما دامت الحياة قائمة على التطور والحركية في كل تلك الجوانب، فإن اللغة ستأخذ مداها في التطور هي الأخرى مطردة مع التطور الحضاري، لكنها بالنسبة إلى المرأة تحتاج لمزيد من المثابرة والجرأة كي تكتب بأسلوب يعبر عنها وعن مشاعرها وحاجاتها[52].

وإذا كانت اللغة أندروجينية (Androgyne) وهو مصطلح يوناني الأصل يشير (Andro) إلى الرجل، بينما يشير (Gyne) إلى المرأة، فاللغة غير حيادية بل توترية تعكس المواجهة اللاشعورية بين الاثنين[53]، من هنا فإن الشاعرة بشرى البستاني ترى أن نص المرأة ليس محايداً، بل هو نص مقاوم يقاتل على أكثر من نسق، يقاتل سلطة الخارج بأزماته المركبة، ويقاوم سلطة الداخل المجروح بالأسئلة النفسية والوجودية المحكومة بالتوتر الدائم؛ لذلك فإن الشعر يعمل على التفريغ والخلاص والاستبدال معاً، وهو فضلاً عن ذلك يشكل انهماكاً في لعبة فنية تشتغل بذروة الدقة والجد لتستنفد مداها بين أمرين بغاية الأهمية هما قمة اللذة مندمجة بجوهر القيم في شبكة من العلاقات المعقدة تشكلها الشعرية المثابرة للكشف والتصدي معاً[54]، وعلى الرغم من إقرار الشاعرة بشرى البستاني بأن هناك صعوبة في القول بوجود لغة خاصة بالرجل وأخرى خاصة بالمرأة؛ لأن اللغة عموماً إنسانية مشاعة للجميع ووجودها في المعاجم بثراء يتيح لمستعمليها النهل من ثرائها، فإن اللغة تتباين حين تكون كلاماً أو كتابة

(52) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(53) بو يزيد، «الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،» ص 118.

(54) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

كما أكدت اللسانيات ومعها الأسلوبية؛ لأن لكل متكلم وكاتب أسلوبه الخاص، والمبدعة الحقة هي التي تتمكن من تطويع اللغة لمقاصدها، وهذا التطويع هو الذي يشخص طريقةً عن طريقة، ويمايز بين أسلوب وأسلوب، المهم هنا رحابة الرؤيا وكيفية التعبير عنها فضلاً عن سعة الأفق الذي يجب أن يتوفر للمبدعة لتجيد التعبير عن قضاياها. من هنا ستظل اللغة الأنثوية في علاقة جدلية مع الحياة لا تنفصل عنها، فاللغة إنسانية محايدة، لكن طرائق التعامل معها هي التي تميل بها نحو الانحياز أو التوازن، وإذا كانت الثقافة الذكورية قد وظفت قوانينها اللغوية بانحياز للذكورة؛ فعلى المبدعات العربيات وعالمات اللغة - وهن كثر - أن يجتهدن في الإصرار على اجتراح صيغ جديدة تعطي المرأة حقها اللغوي في الحضور، وذلك متاح في قوانين التشكيل مرة وفي استعمال الضمائر المؤنثة وهي موجودة باللغة، وفي قوانين الاشتقاق اللغوي وصياغاته الثرية في اللغة العربية المعروفة بمرونتها وقدرتها على التواصل[55]، وبهذا تستطيع الذات الأنثوية من بلورة تجربة عبر لغتها التي تعكس واقعها النفسي مثلما تكون انعكاساً لواقعها الخارجي.

***

### تحليل القصيدة:

### أولاً: عتبات القصيدة

### 1. القصيدة الأنثوية ومغادرة الفحولة:

تبعاً لما تقدم - في المحور السابق - فإن الذات المبدعة قد سعت إلى اجتراح لغة أنثوية خاصة بها تكون انعكاساً لتطلعاتها ورؤيتها وإفصاحاً لوجودها وإثباتاً لحضورها، إذ وجدت (في التشكيل اللغوي فضاء رحباً للتعبير عن ذاتها ككائن مستقل له رؤيته وتصوره للعالم، وبوصفها كائناً غير الرجل يجب أن يحمل خطابها اللغوي بصمات تفردها الإنساني، ولذلك فقد اصطبغ نص الأنثى الشعري برؤيتها لعالمها في ذاتها وعالمها حولها، والعلاقة بين العالمين، فكان شعر الأنثى فاتحاً لبوابات الأمل والميلاد الجديد، وكان نصها قريناً لحالة الانعتاق من التقاليد التي رهنت المرأة

(55) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

وحاصرت وجودها[56]، ولهذا فإن أولى التقاليد التي تواجه هذه الذات وهي تكتب الشعر هو ما عليه هذا الشعر من تقاليد مرتبطة بالقيم الذكورية التي ارتبطت به منذ زمن فأصبحت دلالة على وجود ما عرف بالنسق الفحولي الذي ينظر إلى الشعر على أنه نظام ذكوري قائم على أنظمة أبوية لا يمكن المساس بقدسيتها، وأبرز نسق فحولي هو النظام العمودي في الشعر، ذلك أن (عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها)[57]، وهذا متأت من علاقة عضوية صارمة ما بين الشكل العمودي الشعري من جهة والفحولة من جهة أخرى، وكل شعر عمودي فهو بالضرورة شعر فحولي، لهذا فإن الذات الأنثوية إذا ما أرادت لتجربتها أن تنجح وتأخذ مساحة من الحرية للتعبير عن مكنونات تجربتها الذاتية (الجنسوية)، وأن تجترح لغة أنثوية تكون معبرة عن تجربتها الخاصة وفي الوقت نفسه تكون في مواجهة مع أسوار النسق الذكوري، فإن عليها أن تكون - بداية - في مواجهة مع هذا النسق المستفحل والمتمثل في القصيدة العمودية، وهذا ما فعلته أولى التجارب النسوية التي كان لها الفضل والأسبقية في كسر عمود الفحولة وانتهاك النسق الذكوري متمثلة في الرائدة نازك الملائكة التي كان عملها مشروعاً أنثويا من أجل تأنيث القصيدة، وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد - أولاً - إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة، إذ إنها كانت - مشاركة مع السياب - سباقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

إن قصيدة التفعيلة لا تعني خروجاً على الشكل القديم، بقدر ما كانت خروجاً واضحاً عن الأنظمة الذكورية المتحكمة في مملكة الشعر، ولهذا كان الشعر الحر رؤية جديدة للعلاقة بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي، ، لتكون قصيدة التفعيلة - بعد ذلك - صورة (لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفردي الخاص، بعد انعتاقها من أسر البيت، ليرتبط إيقاعها بمكوناتها الداخلية، ابتداء من حركة الذات الشاعرة بعواطفها العميقة ورؤاها البعيدة، وانتهاء بمكنونات اللغة في تراكيبها المخصوصة ومساحاتها

(56) القرشي، **نص المرأة: من الحكاية إلى كتابة التأويل**، ص 52.

(57) الغذامي، **المرأة واللغة**، ص 44.

التخييلية) المسألة - إذن - لا تتعلق بالحرية العروضية التي أتيحت للشاعر / الشاعرة، بقدر ما كانت (مشروعاً لتحقيق الذات ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.. هي تحقيق للذات وتحرير لها، وليست تحريراً للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد)، فضلاً عن كونه كسراً للنسق الأبوي المهيمن والمتسلط لنكون إزاء نسقين متماثلين متقابلين: النسق الأنثوي والنسق الذكوري.

وإذا كانت قصيدة التفعيلة هي محاولة من الذات الشاعرة لإيجاد مساحة أكثر اتساعاً فضلاً عن إزاحة النسق الذكوري وتسلطه على عالم الشعر، فإن بقايا العروضي الخليلي لا يزال يعيش في ثناياها، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول إن خروج الشاعر العربي على عمود الشعر كان خروجاً محدوداً وما التنويعات العروضية التي قام بها بعض الشعراء إلا تعبيراً عن إحساسهم بمعضلة الوزن الشعري، وضيق المجال الموسيقي للقصيدة الحديثة من جهة، وتلمساً لما يمكن أن تقدمه هذه التنويعات من عون في إثراء القصيدة إيقاعياً ورؤيوياً من جهة أخرى.

إن قصيدة النثر (حين غادرت الوزن فإن ها استطاعت أن تخلق نظامها الفني الخاص بها لأن حركية الإيقاع الداخلي المرتكز هنا على التكرار إنما تتحرك بشحنات زمنية تفضي إلى حركية دلالية وهذه الحركية الفنية التي تصدر عن فن المبدع تفضي إلى تشكيل جمالي لدى المتلقي).(58)

(إن قصيدة النثر حالة انقلابية متمردة أصلاً وهي تشكل في الوقت نفسه بحسب تقييم سوزان برنار الإعلان عن روح فردية تعيش صراعاً ضد المبادئ السلطوية للكلاسيكية)، فضلاً عن كونها تمثل (رغبة عميقة في التحرر من تقاليد اللغة، والتمرد على قوالب العروض، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدد بمفرده شعرية النص... وكان الميل إلى إقصاء الوزن، باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر الشعر، لا ينفصل عن الدافع الأساسي لولادة هذا النمط الشعري الجديد: الاعتراض على قيد خارجي متوارث، كان الوزن التقليدي يلبي في الإنسان غريزة الاستسلام للإيقاعات الجسدية والكونية وحب النظام)، الذي اتسم به النسق الذكوري وهو يحتضن الشعر منذ زمن بعيد.

---

(58) بشرى البستاني، **في الريادة والفن قراءة في شعر شاذل طاقة** (عمان-الأردن: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010-2011)، ص 148.

تبعاً لما تقدم ولهذه الأسباب مجتمعة، فإن قصيدة النثر قد شكلت حلاً لكثير من الشعراء في التعبير بإمكانات تكون أعمق تجربة، من جهة، وأكثر صفاء من مخلفات النسق الذكوري المتمثل في الأوزان الخليلية التي غابت كلياً في قصيدة النثر، وهو ما شكل فرصة أكبر للشاعرة العربية التي تسعى إلى بناء نسق أنثوي يكون في مقابل النسق الذكوري، وما نزوع الشاعرة بشرى البستاني نحو قصيدة النثر في قصيدتها (أنا والأسوار) إلا بداية لعمليات تحطيم وتكسير للأسوار التي التفت حولها، ومحاولة بناء نسق أنثوي يكون أساسه (الأنا) بكل ما تمثله هذه الأنا من قوة وشجاعة، وبكل ما في هذه المواجهة من مقاومة، إذ إن كتابتها لهذه القصيدة وفقاً لهذا النمط من الشعر ما هو إلا إعلان صريح من الشاعرة عن هدم جميع الأسوار التي تقف في طريقها وهي تحاول بناء نسق أنثوي بجانب النسق الذكوري، تقول الشاعرة بشرى البستاني: (إن الحرية المتاحة لقصيدة النثر، هيأت فضاء مفتوحاً للتجريب الواعي والتعبير الرؤيوي والالتزام بضرورة تحويل الحرية لمنجز فني فيه من الجدة والابتكار ما يعمل على اكتشاف مديات جمال أبعد وبهاء أوفى بحيث نجد لكل قصيدة نثر يكتبونها معاييرها الشعرية الخاصة بها فهي تخلق إيقاعها الجديد بذاتها، وتشكل تحوّلاتها الترميزية برؤاها، وتفعّل تناقضاتها المزدوجة في الشعرية والنثرية والحرية والالتزام والتنظيم والفوضى لصالح جوهرية الشعر تشكيلاً وليس لصالح انفراد مفهوماتها وعزلتها وانفصامها وانغلاق إبهامها داخل النص، لأن في تلك العزلة وذلك الانفصام يكمن مقتل هذا الفن حقاً.. إن قصيدة النثر الجيدة هي فن النخب الثقافية)[59].

وعلى الرغم من أن الشاعرة بشرى البستاني - وكما تصرح هي - كانت كتابتها لقصيدة النثر متزامنة مع كتابتها الشكلين العمودي والتفعيلي الذين بدأت بهما وهي في مقتبل عمرها[60]، إلا أنها تركت العمود لتقتصر على التفعيلي وقصيدة النثر، تقول عن تجربتها في الجمع بين هذين اللونين من الشعر: (ولعل سبب جمعي لهذين اللونين

(59) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

(60) يذكر أن قصيدة (أنا والاسوار) كتبت في عام 1977م، وهذا وقت قياسي جداً حيث كانت هذه القصيدة جديدة كل الجدة على الساحة الأدبية والنقدية، وهي جرأة تحسب للشاعرة وتتسق مع مضمونها الذي هو في الأساس مواجهة مع النسق الذكوري.

ومعهما النص الطويل والنص المفتوح كامن في طبيعة إيقاع الحياة الذي لم يعد قادراً على المكوث في بحر واحد أو وزن بعينه أو شكل دون غيره، فضلاً عن حدة الصراع النفسي والروحي الذي أرهق إنسان العصر الراهن وجعله يبحث في كل شيء عن خلاص.. إني أجد في كتابة القصيدتين حلاً لتوتري وخلاصاً من اشتباك الأزمة داخلي ومن حولي)[61].

## 2. البناء الشعري للقصيدة

يمثل البناء الشعري أهمية كبيرة على السياق العام للقصيدة، إذ تلقي الأنماط المختلفة والجديدة ظلالها على المضمون وما يتكئ عليه هذا المضمون من مرجعيات معرفية تعكس توجه الشاعر/ الشاعرة، (فإذا كان توزيع العمل الشعري إلى أبيات يعتبر توزيعاً نمطياً إجبارياً، فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يعتبر توزيعاً اختيارياً)[62]، وذلك لأن قضية البناء تتيح للشاعر (فرصة التخلص الشعري الذكي من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته فتسقطها في أسر النمطية)، والشاعر الكبير هو الذي يحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المتكررة، بل يسعى إلى تكوين قاموسه التعبيري الخاص به، لكي تتميز تجربته الشعرية وتكون تجربة نابعة من الداخل، متحررة من كل ما يضيّق عليها فضاءها، أو يكبل حركتها، ولهذا جاءت قصيدة الشاعرة بشرى البستاني (أنا والأسوار) مبنية على نمطين رئيسيين:

**الأول: النمط المقطعي**: ويعتمد هذا النمط في بنيته الأساسية على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزع الحدث الرئيس على محاور عدة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها ببعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئي، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد

**الثاني: النمط التوقيعي: أما** هذا النمط فيعتمد على ما يمكن وصفه بـ(الضربة

---

(61) شرتح، **الشعر والنقد والسيرة: مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية**، ص 180-181.

(62) ينوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، ترجمة محمد فتوح أحمد (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1999)، ص 187.

الشعرية) التي تحقق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة.

وعلى هذين النمطين جاء بناء القصيدة، إذ اتخذت نسقاً متميزاً متفرداً، اعتمدت فيه نظام المقاطع المتعددة التي بلغت في القصيدة 36 مقطعاً، وأكثر هذه المقاطع كان يعتمد على الضربة التوقيعية الشعرية السريعة، وسنحاول تتبع بنية المفارقة وآليات تشكيلها، وما أنتجته من وظائف عدة، ساعدت في إبراز النسق الأنثوي وبنياته الدالة.

### 3. عتبة العنوان

يشكل العنوان بنية دلالية تنبئ بما في النص من دلالات قارة، تساعدنا في تجلية مساحات كبيرة من بنية القصيدة، مثلما تجعلنا نمسك بالدلالة المركزية التي يتكئ عليها النص، (إن العنوان الحديث بدأت تتحكم باختياره موجهات مختلفة تأتي في مقدمتها مهيمنة تتمثل في بروز شديد لأنساق النص على بقية أنساقه الأخرى)[63]، ولذا يعد العنوان أول موجه أسلوبي في النص يأتي ليؤدي وظيفته في الإضاءة، وهذا متأت من كون العنوان يشكل الثريا والعتبة ومركز الاشعاع الذي يتبادل مع المتن تيارات دلالية يفصح أحدها عما يختبئ في تشكيلات الأخر[64].

إن العناوين هي رسائل مسكوكة، مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية للعالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي، وهو أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق النص من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائه من جديد، منه تولد معظم دلالات النص وتشابكاته وأبعاده الفكرية والأيديولوجية[65]، فعبر العنوان نستطيع أن نتعرف على العمق الدلالي لنص القصيدة، مثلما نسطيع أن نلج إلى بنية القصيدة.

تبعاً لما سبق فإن عنوان قصيدة الشاعرة بشرى البستاني (أنا والأسوار) قد شكل مرتكزاً أساسياً في تجلية أنساق القصيدة، فعنونة القصيدة بـ (أنا والأسوار) لا يوحي

---

(63) محمود عبد الوهاب، **ثريا النص: مدخل لدراسة العنوان القصصي** (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995)، ص 16.

(64) البستاني، **في الريادة والفن قراءة في شعر شاذل طاقة**، ص 89.

(65) جميل حمداوي، «السيميوطيقا والعنونة،» مجلة **عالم الفكر**، العدد 3، الكويت، ص 100، 106، 107.

- مثلما يتبدى للمتلقي لأول وهلة - أن الذات تعاني حصاراً أطبق عليها نتيجة هذه الأسوار المحيطة بها من كل جانب، بقدر ما يجعلنا عنوان القصيدة أمام ذات تتحدى هذه الأسوار وهنا المفارقة، فالعنوان يعطينا تصوراً مفاده أن هذه الأسوار في حقيقتها لم تلتف حول الذات لتقيد حركتها، بل كانت إشارة التحدي التي أدخلت الشاعرة في صراع ومواجهة مع هذه الأسوار، وإذا كانت القصيدة وعبر أنساقها قد حاولت أن ترسم عمق المعاناة وحالات الاضطهاد التي تعاني منها المرأة نتيجة سيطرة عوامل القهر المتمثلة بالثقافة الذكورية التقليدية المتمركزة والراسخة في المجتمع، فإن العنوان، جاء ليؤكد رفض الأنوثة.. تمردها.. ثورتها.. تحديها.. لمركزية الذكورة، وليؤسس - من خلال هذه الأنا - مركزية أنثوية ليست بديلاً عن المركزية الذكورية، ولا تطمح إلى إيجاد تمركز يضطهد الرجل، بقدر ما تكون غايتها هو معادلة الكفة لمواجهة التمركز الذكوري المثل في (الأسوار) التي تؤدي إلى دلالة الثقافة الذكورية المتمركزة، والتي تسعى الشاعرة إلى هدم ما ترتب عليها من منظومات قيم استلابية مخزية لإنسانية الإنسان، ومحاولة تقويضها وإعادة بناء منظومة جديدة، وهذا ما يؤكده المقطع الأول من القصيدة:

**الرجال يحكمون العالم..**

**فليس لامرأة مثلي أن تتكلم**[66]**..**

فإذا كانت هذه (الأنا) هي وحدها من يقف في مواجهة (الأسوار)، فإن الذات بمركزية أنوثتها تواجه أسوار العالم مجتمعة، وهذا ما دل عليه العطف (الواو) الذي أعطى معنى موازياً للمعطوف عليه (أنا والأسوار)، لتستحيل هذه الأسوار، والتي تعبر عن الثقافة الذكورية، دائرة في فلك مركزية الأنوثة، ومعنى ذلك أننا ومنذ العنوان سنشهد صراعاً وتحدياً لتقويض هذه الأسوار التي تمثل سلطة القهر والعنف التي تمارسها منظومة القيم الذكورية المتخلفة، وهذا ما ستنبئنا به أنساق القصيدة من خلال دلالاتها المتعددة التي سنتناولها بالتحليل فيما يأتي.

---

(66) بشرى البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة** (عمان – الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع، 2012)، ص 27.

***

تبدأ الشاعرة قصيدتها بمقطع (الرجال يحكمون العالم/ فليس لامرأة مثلي أن تتكلم)، إذ تضعنا منذ بداية مقطعها الأول الذي يمثل أول الأسوار في مفارقة بنائية أسلوبية تمثل في مضمونها مواجهة محتدمة إزاء كل ما يمثل السلطوية الذكورية، وتجعلنا في الوقت نفسه إزاء مواجهة ثنائية متضادة، فـالمعرفة (الرجال) إزاء النكرة (امرأة)، والإثبات إزاء النفي (ليس)، والجمع (الرجال) إزاء المفرد (امرأة)، والفعل المضارع المرفوع (يحكمون)، إزاء الفعل المضارع المنصوب (أن تتكلم)، و(الحكم) بما فيه من سلطة الهيمنة، وجبروت المتكلم، إزاء الصمت المطبق على المرأة، وهذا يعطينا دلالة عميقة عن شدة المواجهة التي ستخوضها المرأة وهي تسعى جاهدة لكي تقوض هذه الأسوار وتفكّ أسر الذات الأنثوية من أغلالها.

إن دلالة (الحكم) الذي أطلقته الشاعرة على (الرجال) إنما يمثل أعلى درجات التسلط الذي تواجهه الذات الأنثوية المتمثلة في أنا المرأة، وهذا الحكم فيه دلالة التمركز الذكوري الذي يحكم العالم عبر منظومات القيم المتخلفة التي صنعتها مصالح الذكورة المتنفذة عبر تاريخ البشرية في كل أرجاء العالم، مما يعطي هذا التمركز الحق للمرأة أن توجد لها تمركزاً أنثوياً ليس غايته التمركز فحسب، بل حتى تستطيع مواجهة هذا التمركز بمعنى مقابلة التسلط بالثقة القوية القادرة على المواجهة، وهو ما فعلته الشاعرة إذ هي تواجه سلطة الذكورة بشيء من القوة والمركزية المتمثلة في (أنا) الشاعرة التي هي في حقيقتها أنا جمعية تمثل الذات الأنثوية، وقد برزت هذه الذات في تجلٍ واضح عبر التنكير الذي استخدمته الشاعرة في (امرأة) محاوِلة تخصيص هذه النكرة بـ(مثلي) وليس امرأة مثلها إلا (أن تتكلم) متسلحة بقوة الكلام المعرفية الذي يجعلها قادرة على مواجهة التمركز الذكوري ومقاومته والتخفيف من وطأته على الذات.

نحن إذن في معادلة حرجة طرفاها: الحكم ↔ الكلام، وهذه المعادلة في طبيعتها تضمر صراعاً حاداً بين مركزين: السلطة متمثلة بـ(الحكم)، و(الكلام) متمثلاً في الثقافة، ووصف الشاعرة الجانب الذكوري بـ(يحكمون) فيه إشارة واضحة إلى أن تقويض المركزية الذكورية يحتاج إلى عملية انقلاب ثوري وهو ما يؤكده معجم القصيدة - فيما بعد- بـ( ابعث.. رحم الأرض.. البذور.. الثورة...)، ولهذا كله فإن اداة

المرأة لمثل هذه المواجهة ستكون بلا شك عبر(الكلام)، وإذا كان الكلام في أساسه يبطن في داخله الثورة والتمرد والمغايرة، مما يدعو إلى الخوف منه، فإن مواجهته ستكون عبر محاولة إسكاته بالحكم الذي يعني الكبح والتسلط بالقوة.

إن الكتابة الموجهة من المرأة نحو الرجل أساسها الصراع مع السلطة القاهرة، ولكي تنطلق المرأة بالحرية الواعية، عليها اجتياز عقبة الرجل الممثل للمنظومة التقليدية، هنا يتحول الرجل من مجرد شخص بسيط إلى مستوى الصراع مع نظام معرفي جديد من جهة وتركيبة نفسية وذهنية سادت بـ(المجتمع الأبوي) من جهة أخرى، حيث تتبوأ المرأة الهامش والأدوار المكملة لنشاط الرجل الأساسية، والصراع هنا يقوم على أساس واحد هو (التملك)، فما دام الرجل يملك المرأة والمجتمع يثمن ملكيته تلك، فعلى المرأة أن تواجه هذا النظام وتحاول إعادة بنائه، لتثبت بالفعل وجودها في مجتمع ظل يهمشها ذلك أن المرأة هي مستقبل الإنسان كما يقول الشاعر لويس أرغون.

إن الشاعرة بالكلمة ستقود معركتها لتقويض هذه السلطة/ الأسوار، ولهذا فإن ها ستسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى تعرية المقابل والكشف عن سوءاته وخلخلة منظومته الفكرية عبر تهديم هذه الأسوار سوراً فسوراً، وإذا كانت الشاعرة قد وصفت منظومة الرجال بالحكم فإن ها تبدأ بتعرية هذا الجانب من خلال ما قدمه السياسيون من هزائم قادت الأمة إلى المهالك، ولعل أبرزها آنذاك ما عرف بـ(نكسة حزيران)، (نامي أو لا تنامي / لن تضري حزيران بشيء)، فالنوم دلالة على السبات الذي تعيشه الأمة، إذ إن النوم وعدمه للمرأة في منظومة السلطة الذكورية واحد، والشاعرة لم تقل (لن تنفعي) وإنما قالت: (لن تضري حزيران بشيء) وفي هذا مفارقة، لأن الشاعرة في سياق التهكم والسخرية لما قدمه هؤلاء الرجال من مواقف سلبية تجاه القضايا المصيرية، وكأنها تريد أن توجه رسالة إلى السلطة الذكورية (الحاكمة) في أن ما تقدمونه وما يصدر عن منظومتكم الحاكمة مآله دائماً إلى أضرار تلحق مصائر الشعوب، ولهذا فإن سياق نص الشاعرة الموجه إلى المرأة أكد أن أمر مشاركتها أو عدم مشاركتها لن يأبه له أحد، لأنها لا شيء في المنظومة التي تحكم هذا المجتمع، ولذلك فإن روح هزيمة حزيران ستبقى قائمة ما دامت هيطاقة معطلة وأسلوب التهكم الذي هيمن على المقطع زاد المعنى عمقاً ومرارة.

وتحاول الشاعرة رسم صورة لهذه السلطة الذكورية عبر تتابعات متتالية من خلال أسلوب مقول القول (قال...)، إذ تسعى إلى فرزٍ مجتمعي للذكورية متمثل بأصوات عدة كالأخ.. والسلطان.. والمجتمع الذكوري: (قالت أمي... قال أخي... قال السلطان... قالوا لي...) إلا أن المفارقة في هذا الفرز أن تكون **(الأم)** في مقدمة هذه الصورة المناصرة للسلطوية الأبوية، وأن يكون **(الأخ)** مناصراً لقضية المرأة في مواجهة هذه السلطوية، وعلى الرغم من ذلك فإن صوت الذات الأنثوية يسعى جاهداً لإسكات هذه الأصوات عبر مفارقات شعرية تشكل ممانعة لدخول هذه الأصوات نحو عمقها الأنثوي:

**قالت أمي .. أقفلوا الأبواب فذلك أدعى للراحة ..**

**وقال أخي .. كسروا النوافذ،**

**فذلك أجلب للحزن[67]!**

إن الشاعرة تضعنا في هذا النص أمام صورة من صور المجتمع الذي نعيشه، فنحن إزاء بيت له أبواب ونوافذ وفيه الأب بوصفه صاحب السلطة، فضلا عن الأم والأخ، اذن نحن أمام مثال من أمثلة الحياة التي من خلالها ترسم الشاعرة صورة من صور التبعية التي تعانيها المرأة ذاتها وهي ترضخ لسلطة الذكورة، فالأم وهي الأنثى التي يجب أن يكون موقفها مناصراً لموقف الأنثى الجديد في مواجهتها مع الذكورة نراها تقف في صف الأب، وهذا الاصطفاف مع الفكر الذكوري هو الذي أعاد إنتاج عوامل الضعف والتبعية في الأنثى عبر العصور، كما أعاد ترسيخ سطوة الذكر وتفوقه على المرأة من خلال التربية التي تمارسها المرأة/ الأم. هذا المشهد إنما يرسم لنا لوحة من لوحات الانهزام الذي أعطى للذكر محاولة إحكام السيطرة على المرأة وتحييدها وإضعاف موقفها، بل واقناعها بعدم المواجهة والخلود إلى الراحة والسكون والتبعية (فذلك أدعى للراحة)، إنها باختصار قصة مأساة المرأة عبر التاريخ، المرأة هي ذات تابعة لسلطة الأب، المرأة هي المسجونة في الهامش الضيق المحدود، المرأة هي الباحثة عن رضا السلطة الذكورية وإن كان على حساب شخصيتها.. ذاتها.. بل وحتى راحتها،

(67) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 247.

وما الراحة التي تريدها عبر نص الشاعرة إلا الراحة التي تبعدها عن غضب الذكر .. أو الاقتراب من هذا الشيء.. إنها الخانعة.. المنكسرة.. التابعة، والشاعرة تعبر عن هذا المعنى من خلال صورة (أقفلوا الأبواب)، وهذه الصورة لها دلالات عدة، فالشاعرة على لسان الأم لم تقل (أغلقوا الأبواب)، إنما قالت (اقفلوا) وهذا تأكيد على صورة إحكام الغلق والسد فضلاً عن ذلك فإن ها قالت أبواب ولم تقل باب، فالأبواب في اللغة العربية منظومة دلالية تأتي لتعبر عن تنوعات عدة لعل أبرزها البداية لكل شيء: (باب البيت ... باب الفرج.. باب الأمل...) فالأبواب متعددة ومتنوعة، فضلاً عن ذلك فإن ها تحمل معانيَ واسعة، فـ(باب البيت) يأتي دالاً على الأمان.. الستر.. العزلة عن الخارج[68]، ولهذا قالت الأم مبررةً فعلتها بأن هذا الشيء (أدعى للراحة)، وهذه هي مواقف المرأة التابعة للسلطة الأبوية، فكل تفكير المرأة (الأم) ليس أكثر من راحة البال ورضا الأب (الذكر) عن تصرفاتها وأفعالها، إن الخارج وهو يحمل رياح التغيير.. الثورة.. الحرية.. الانعتاق من ربق العبودية الأبوية يجب أن يكون البيت بمعزل عن كل هذه التغيرات وما السبيل إلى ذلك إلا عن طريق إحكام إغلاق الأبواب من خلال القفل.

وتأتي المفارقة الثانية للشاعرة حين تجعل موقف (الأخ) مختلفاً عن موقف الأم التي كان يجب أن تكون مناصرة لقضية الذات الأنثوية فضلاً عن ان تكون الصوت الأكثر قوة وعمقاً، إن المفارقة الحادة التي صنعتها الشاعرة من خلال موقف الأخ تجعل من قضية المرأة أكثر ثباتاً وأقوى صوتاً لأنها أولا نابعة من داخل البيت، ولأنها ثانياً تنطوي على مفارقتين، الأولى: أن الأخ هو عنصر ذكوري فالشيء الطبيعي أن ينحاز إلى الأبوية ولذلك نراه هنا منحازاً إلى قضية المرأة، مما يؤكد بداية تغيير ثوري جديد يطلع في أفق المجتمع. أما المفارقة الثانية فهي أن الأخ عادة ما يمثل في مجتمعاتنا الذكورية الأبوية بصفته الحارس الأمين والرقيب المؤتمن لتصرفات الأخت من أي انحراف، نراه هنا حارساً أميناً وراعياً لأفكار وقناعات المرأة (الأخت)، ولاسيما أن موقفه لم يتسم بالدفاع عن موقف الأخت فحسب بقدر ما كان مندفعاً بقوة الرجولة وعنفوان الشباب للوقوف بجانب قضية المرأة، وصداً منيعاً لتسلط الأبوية وأفكارها القاسية تجاه المرأة، وهذا واضح من خلال أسلوب الشاعرة في التعبير عن هذا الموقف: (وقال

(68) هناك مثل شعبي يقول: (الباب الذي يأتيك منه ريح سدَّ واستريح) .

أخي .. كسروا النوافذ، / فذلك أجلب للحزن!)، فالشاعرة لم تستخدم لفظة افتحوا النوافذ، بل (كسّروا) والتكسير يعني التقويض .. إزاحة الشيء .. الإزالة .. تخريب الشيء .. اللا عودة..، مستخدمة الشاعرة أسلوب المبالغة إذ لم تقل (اكسروا) بل كسّروا بتضعيف عين الفعل لتكون أبلغ في التعبير وهذا ما يناسب موقف الأخ وهو في فوران الشباب، واستخدام لفظ (النوافذ) لها من الدلالات التي تنفتح على الأفق وترنو إلى العالم، إنها الجسر الواصل لكل ما تتوق إليه الشاعرة من طموحات وما ترنو إليه من امنيات، النوافذ ومضة الأمل المتوقدة للوصول إلى الهدف المنشود، والشاعرة لم تستخدم لفظة (الشباك) ذلك لأن هذه المفردة لا توحي بالمعاني المنفتحة مثلما هي في لفظة (النوافذ)، إن الشباك يأتي بوصفه (محبساً وقفلاً من حديد) أما استخدام (النافذة) فهي فضلاً عن معنى الشباك الحاجز.. المحبس..، فهي تنفتح على معان قيمية ومجازية ورمزية أجمل أفقاً وأوسع مضموناً، النوافذ (تدفع إلى التفكير بالعلاقة المفترضة بين الكائن والمحيط الذي يتشبع الشاعر بروائحه وأنفاسه وتفاصيله)، إن الشاعرة تسعى من خلال (نوافذ الأخ) إن صح التعبير إلى خلخلة العزلة التي تعيشها في بيت السلطة الأبوية بأن تجعل الأخ يشق منفذاً لمحاصرة (عزلة الكائن الوجودية) وإيجاد ممر للانفتاح على الأخر الخارجي.

إن توظيف موقف الأخ الإيجابي ووجوده أخاً مدافعاً عن قضية الذات الأنثوية في هذه اللوحة الشعرية له ما يبرره، ففضلاً عن أن الأخ بالنسبة إلى الأخت يمثل سنداً لها دائماً يقف معها يوجهها وينصحها بفعل متانة هذه العلاقة، ففضلاً عن ذلك فإن الذات الأنثوية وهي تعاني اضطهاد السلطة الأبوية، لم تجد سنداً قوياً وعميقاً من الأم التي اتصف موقفها بالتخاذل والتبعية بقدر ما وجدته في الأخ الذي - من خلاله - سعت الشاعرة إلى إيجاد توازن نفسي ومعنوي ومصدر قوة، ولذلك جاء الأخ مخففاً من وطأة معاناة الأخت تجاه موقف الأم، ثم إن الشاعرة أرادت أن توجد أرضية قوية لعدالة قضيتها ولهذا لم تجد أفضل من الأخ مناصراً ومسانداً، وكما سبق فهو الرقيب والمؤتمن لكل تصرفات أخته ولهذا فإن موقفه يؤكد شفافية موقف أخته وعدالة قضيتها بل يجعل من قضيتها قضية له ولو كانت قضية الأخت (المرأة) سلبية لكان الأخ أول من يتصدى للوقوف ضد أفكارها، فضلاً عن ذلك فإن توظيف شخصية الأخ

في مناصرة هذه القضية إنما هو تأكيد ضمني من قبل الشاعرة في نظرتها للجنوسة والوقوف مع المرأة برد القضية إلى أهمية الشراكة مع الرجل في مجابهة التخلف في الأسرة والمجتمع معاً درءاً للعزلة. بمعنى أنها لاتسعى إلى تهميش الرجل ومحاولة البحث عن تمركز للمرأة كردة فعل لمركزية الرجل، بل هو تأكيد على أن الدعوة إلى مناصرة المرأة في قضيتها لا يتم إلا عن طريق هذا التشارك المتآزر والمتضامن والمتوافق.

إن قول الأم.. الأخ.. يستلزم رداً.. كلاماً من الذات الأنثوية سواء أكان رداً بالقبول أو الرفض.. سلباً أم إيجاباً .. إلا أن الذات محاصرة بسور الصمت الذي أطبق عليها، الصمت الذي يجعلها لا تستطيع أن تبوح بما يجول في فكرها، وهنا لا يعني الصمت السكوت عن الحق، فهناك فرق كبير بينهما، ولهذا لم تستخدم الشاعرة لفظة (ساكتة)، وإنما (صامتة)، فالصمت توقف عن الكلام على مضض مع رفض القلب، أما السكوت فهو خضوع وإذعان وانبطاح، الصمت يتولد من الأدب أما السكوت فيتولد من الخوف، ولهذا جاء في الأثر: الساكت عن الحق شيطان أخرس. إذن فالصمت لغة الحكماء.. والسكوت لغة الجبناء، (إن الصمت رياضة فكرية تحفظ لك توازنك وتجعلك تعود إلى ذاتك الداخلية بعيداً عن الأفكار المتزاحمة داخل عقلك)، ولهذا تأتي مفارقة الشاعرة في تقبلها للغة الصمت على الرغم من مرارة هذه اللغة، بل نراها تجمّل الصمت وتعلي من شأنه وتستأنسه لذاتها وحالتها التي تمر بها:

**أقول للصمت جميل أنت**

**لأني لا أمتلك خنجراً أمزّقه[69]..**

وعلى الرغم من أن الصمت (جميل) في رؤية الشاعرة إلا أنه يبقى سوراً لابد من تحطيمه، إلا أن عملية تحطيم هذا السور لا تأتي عن طريق المهادنة؛ لأنه ليس سوراً هيّناً، بل هو حاجز منيع تمّ بنيانه عبر عملية تصميت تاريخية تراكمية حجبت هوية المرأة وأعدمت حضورها وحالت بينها وبين صوتها، فظل كلامها يدور في داخلها لأن القيم التقليدية المتخلفة التي جدولت إيجابيات المرأة المثال جعلت الطاعة والتبعية في مقدمة تلك الجدولة، ولذلك تحول الصمت لوحش يهدد كيان حضورها، وللتغلب على

(69) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 248.

هذا الوحش لابد من خنجر يُرديه، والخنجر هنا، والفعل (أمزقه) إشارة لعنف المقاومة التي يجب على المرأة الثائرة خوضها من أجل استعادة قدرتها على الكلام، فالشاعرة تدرك أن الكلام خطاب، والخطاب سلطة، وأن هذه السلطة لكي تكون فاعلة لابد من استكمال أدواتها بالعلم والعمل والمعرفة والخبرات والتجارب إنها ترنو إلى مواجهة هذا السور، بذاتها الحاضرة المتوقدة، بقوة إرادتها واستعدادها الشخصي على المواجهة، ذلك الاستعداد الذي يجعلها تعتمد أفعالاً مضارعة (أقول .. لا أمتلك ..)، إنها تريد أن تواجه واقعها بصبر وثبات، مواجهة مدروسة تمتلك عوامل النجاح، إنها في سخريتها من قبح استكانتها تستبدل صفة بصفة، فتثبت له الجمال في جملة اسمية (جميلٌ أنت) في حين تعبر عن موقف شديد الرفض له (لا أملك خنجراً أمزقه) إنها لا تريد أن تتعجل في مواجهة أسوارها بسلاح فارغ بل هي تسعى إلى المواجهة الفاعلة التي تستطيع أن تقتلع الأسوار من جذورها، مثلما تسعى إلى أن تشعل ثورة من تحت أسوارها، حتى وإن أدى ذلك إلى موتها إلا أن دمها سيكون الشرارة التي ستشعل الثورة، الشيء الذي يخافه السلطان ويخاف أن تتحول إراقة دمها إلى زلزال يهزّ عرشه الأبوي:

**قال السلطان: لا تريقوا دمها فأنا أخافه..**
**بل اسجنوها حتى تجف**[70]**..**

إن خوف الأبوية المتمثل في السلطان دليل على خواء الأفكار التي تحملها هذه الفئة من المجتمع، إنه الفراغ الذي تعاني منه، وانعدام مشروعية موقفها والظلم الذي يحيط بمبادئها، ولذلك تلجأ السلطة أي سلطة قهرية إذا حكمت إلى محاصرة الأفكار داخل أسوار حديدية قصد تجفيف منابعها وقطع شريان الحياة المتدفق منها.

إن الشاعرة سعت ومن خلال المقاطع السابقة إلى رسم صورة لبيت استنطقت أصوات شخصياته (الأم.. الأخ.. الأب/ السلطان)، وقبل أن تسدل الستار على هذه الصفحة من صفحات الواقع الذكوري مع ما حمل من مواقف إيجابية تمثلت بموقف الأخ، ومن مواقف سلبية ممثلة في موقف الأم، فإن ها تنهي هذه الصفحة باستنجادها بالمطر أن يهطل.. وأمرها لسقف بيتها بأن يتهدم:

(70) المصدر نفسه.

**فليهطل .. ليهطل المطر ..**

**وليتهدم سقفُ بيتي**[71] **..**

إن الشاعرة تستنجد هنا بالماء، وهذه مفارقة توحي بأن الماء بدل أن يكون دلالة خير يغدو أداة غضب، ولاسيما أن استخدام الشاعرة للفعل (يهطل) بصيغته الأمرية بحركية لام الأمر مرتين هو دلالة على تأكيد طلبها في نزول المطر، ولاسيما أن معنى (هطَل المطرُ: نزل متتابعاً متفرقاً عظيم القطر)[72] والهطول، المطر المستمر، جاء في **لسان العرب**: (هطل: الهطل والهطلان: المطر المتفرق العظيم القطر، وهو مطر دائم مع سكون وضعف. وفي **التهذيب**: الهطلان تتابع القطر المتفرق العظام. والهطل: تتابع المطر)[73]، والشاعرة باستخدامها لفظة المطر دون الغيث له ما يبرره، فعلى الرغم من أن المطر لم يجئ في **القرآن الكريم** إلا للدلالة على الشر والعقاب والتهديم والتحطيم، وأن الغيث هو للدلالة على الخير، فلان موقف الشاعرة يتطلب قوة غضب تخلصها من واقعها البائس الذي تعيشه، فسقف البيت لابد له من قوة تزيحه وترفعه عبر عملية (التهديم)، فضلاً عن ذلك فإن استخدام لفظة المطر يوحي بأن الشاعرة مؤمنة بقضيتها ومنهجها السليم الذي يتفق مع منهج السماء في رؤيتها لواقع البشر، وأنها غير راضية عن الواقع وما آلت إليه أفكارهم البعيدة عن منهج الفطرة السليمة، والشاعرة إذ تدعو وتستنجد بالمطر لتهديم (سقف البيت)، فذلك لأن إزالة سقف بيت يحجب عنها الحياة وفضاءاتها هو الضمان الحقيقي لممارسة الحياة بطبيعتها وجمالها دون غشاوة من أفكار منحرفة حجبت الذات عن السماء الصافية منبع الخير والجمال والاشراق، إنها الحياة كما هي بقوانينها المتطورة دون تأويلات أو تحميلات لأفكار ومعان مسبقة، إنها اتصال ذات الشاعرة بالقيم الأصيلة مباشرة دون غشاوة مضللة ولا مماحكات مصطنعة.

إن إزالة السقف ورفع الغشاوة عن الحقيقة ليس غايته الوصول إلى الحقيقة فحسب، بل وإبراز التناقضات التي تعيشها الأفكار التي تقف ضد المرأة الإنسانة، تلك التناقضات التي توحي بازدواجية في التعامل، مع ما يؤمنون به وما هو في واقع حياتهم،

(71) المصدر نفسه.

(72) لسان العرب: مادة.

(73) لسان العرب: مادة هطل.

فإذا كان هذا المجتمع الذي اضطهد المرأة ولا يزال تحت ذريعة العادات والتقاليد، فإنه يتنصل عن إيمانه بمرجعيته العقائدية التي نظرت إلى المرأة نظرة تقديس واحترام، وأوصت بنوع من التعامل يليق بمكانتها المتميزة في المجتمع، (كما جاء في الحديث الشريف رفقاً بالقوارير)، إلا أن المفارقة تقع حين تتحول العادات والتقاليد لصيقة بتعاليم الدين لتحل محلها فيما بعد:

**قالوا لي: إن ظهرك لا يحتمل ضربة غصن..**

**ولذلك رجموني بالحجارة[74]..**

إنها المفارقة التي تلجأ الشاعرة إلى استخدامها إمعاناً في فضح المرجعية التي تستند عليها مقولاتهم وأوهامهم في مواجهة المرأة في ممارسة حقها الذي منحتها لها مرجعيتها الصافية التي اتصلت بها مباشرة، لا مرجعية أعرافهم التي شابها الانحراف والشذوذ عن الفطرة السليمة.

إن الشاعرة وهي تسعى إلى فضح تلك المرجعيات المتوارثة إنما تقود ثورة ضد ذلك الإرث المتجدد الذي أضحى سمة من سمات المجتمع، ومعلماً بارزاً من معالم العرف.. دينهم المزيف.. الأخلاق المزعومة..، ولما كانت الشاعرة لا تستطيع أن تسير في هذا الطريق من دون سند أو معين، كان لابد لها من البحث عمن يواصل معها المسعى، إلا أن الصدمة تنتابها حين ترى نفسها وحيدة في الطريق، بعدما تجد أن الجميع قد تخلى وتراجع بل ونام عن مبادئه وقيمه:

**اتصلت ليلة أمس بماياكوفسكي**

**قالوا لي إنه نائم[75] ..**

إن الشاعرة ترسم لنا صورة مأساوية لمبادئنا.. أفكارنا.. مثقفينا، وما آلت إليه الأمور في أوساطنا الثقافية من تراجع بل وانهيار في منظومة القيم الثقافية، فـ(ماياكوفسكي) ما هو إلا رمز للإبداع والثورة على الأعراف والعادات القديمة والتطلع

(74) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 248.

(75) المصدر نفسه، ص 248-249.

نحو المستقبل وهو ما صبغ حياة هذا الشاعر الكبير بحيث غدا أسطورة لنسف الماضي المتخلف واستبداله بحاضر يعطي للمظلومين استحقاقهم، فقد (شكل نسف الماضي العتيق، وعادات المجتمع التي يرى أنها لا تستحق سوى التحطيم ولعاً خاصاً لدى ماياكوفسكي)، ولهذا فالشاعرة وجدت في هذا الأنموذج ملاذاً لنصرتها لكنها وجدته غارقاً في نومه، إن الشاعرة بهذا إنما تفضح مجتمعاً أضحى فارغاً من مبادئه الثورية، منعزلاً عن واقعه، عقيماً عن إنجاب ثوريين حقيقيين تتحول قيمهم وأفكارهم إلى واقع عملي تطبيقي، لذا فإن واقعاً كهذا لا يستطيع أن يناصر حق امرأة أو يرجع لها حقاً قد اغتصب، إنه - باختصار - عصر تراجع الأفكار والقيم والمبادئ.

لذا فإن الشاعرة تضعنا إزاء مفارقة زمنية حادة، إما أن يتراجع زمنها المادي إلى الوراء فيتحول بذلك زمنها الحاضر زمناً ماضياً حتى تستطيع أن تعيش زمناً ثورياً حقيقياً وسط واقع يعطي للمرأة حقها، وإما أن تستقدم الزمن الماضي ليكون زمنها الحاضر، إنها مفارقة الذات التي يئست من واقعها ولذلك فهي تسعى لخلق واقع يلبي طموحها، واقع تكون فيه عنصراً فاعلاً بوصفها امرأة ذات إرادة وهدف.. وطموح..

**أقول للسماء: لم أحضر يوم جاء محمد ..**

**ولذلك .. يجب أن ترسليه الآن**[76] ..

إن عصر الرسالة النبوية كان عصراً مثالياً جسد دور المرأة في صورة أظهرت أهميتها ودورها الكبير في حمل المبادئ والقيم والمشاركة في بثّ الدعوة من خلال سيدة مثّلت الحكمة والصبر والمؤازرة هي السيدة (خديجة)، فتلك المرحلة لم تكن مرحلة تبشيرية فحسب، بقدر ما كانت مرحلة ثورية وقفت بوجه الأعراف والقيم الجاهلية وأبدلتها بقيم ومبادئ عليا، إن تلك المرحلة جسدت دور المرأة في أعلى مراتبها، الرجل والمرأة جنباً إلى جنب، بل الأكثر من ذلك لم يجد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم - في بداية الدعوة - من يواسيه ويحمل همه ويبشره ويدفعه سوى زوجته خديجة، إنه التكامل والتوحد بين المرأة والرجل في أنقى صورة وأجلِّ مشهد، فضلاً عن ذلك فإن مشهد المقطع يشير - عبر محاولة الشاعرة استقدام الزمن الماضي - إلى أن واقعنا في

(76) المصدر نفسه، ص 249.

حاجة إلى فعل ثوري كمثل ذلك الفعل الذي جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم، فإذا كان بمجيء الإسلام قد اقتلعت الجاهلية من أساسها بما فيها من وأد البنات وانتهاك حرية المرأة، فإن محاولة الشاعرة في استقدام مثل هذا الفعل الثوري إنما هو إدراك لما تمرّ به الذات الأنثوية من اضطهاد لا يقل خطراً عما كان يفعله الجاهليون بالمرأة، إن المرأة اليوم تمر بوأد من نوع خاص، وأد يميت إبداعها.. إرداتها.. شخصيتها.. روحها، مثلما يميت في الوقت نفسه قيم الرجولة والمبادى التي جاء بها الإسلام، إنه - باختصار - الوأد الثقافي .. الإبداعي .. إنه وأد لذات المرأة.

وإذا كانت الشاعرة قد بدأت عنوان قصيدتها بـ(أنا) الذات الأنثوية، فإن هذه الذات لم تغب عن أي مقطع من مقاطع القصيدة، بل نراها حاضرة وبقوة، فـ (بروز أنا المتكلم في القصيدة كثيراً ما ينجح في حملنا على القرب منه، والإحساس به، والانفعال بتجربته على النحو الذي صاغها عليه، وبعبارة أخرى تنجح هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي من داخلها، ومهما اصطنعت من الأقنعة فإن هذه الأقنعة تظل أقوى دلالة عليها، وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح)، والشاعرة من خلال قصيدتها تسعى إلى أن تعطي لهذه الذات حضوراً متميزاً تجعلها نداً لكل (أنا) تواجهها، بل الأكثر من ذلك بأن تجعل هذه الـ(أنا) أقوى من الأنوات الموجودة لكي تتحقق بينهم، وبذلك تحدد نوع المواجهة ومن ثم هي ترسم لنا قوة الذات التي تمتلكها، ولا نستبعد أن يكون حضور هذه الأنا بهذا الشكل هو بداية لحضور مركزي ليس هدفه إحلال تمركز مكان آخر - كما قلنا سابقاً - بقدر ما يكون تمركزاً إزاء تمركز، إنه تمركز المرأة إزاء تمركز الذكورة، وهذا ما يضمن للذات كفؤ المواجهة:

**إسرائيل تتجول في شوارع المدينة**
**أنا أتجول في شوارع المدينة**
**صدر بيان ينكر ذلك ..**
**لماذا يتدخل الآخرون[77].. !**

إن حضور (إسرائيل) هنا يأتي بوصفها دلالة على عدو خارجي غاصب يحتل أرضاً ليست أرضه ويستبيح ملكاً ليس ملكه ويغتصب حريات وينتهك حرمات، ثم لا

(77) المصدر نفسه، ص 249.

نجد من يواجه الغاصب إلا بتنديدات ساخرة وكلمات ليس فيها معنى المواجهة ولا حتى الاستعداد لهذه المواجهة، إن الذات الأنثوية - هنا - تسعى لفرض حضور استثنائي، إنه تمركز من نوع آخر تمركز يجعل من (أنا) المرأة تواجه من لم تستطع (أنا) الذكورة أن تواجهه، إن هذه المواجهة ليست مواجهة أنا الذات الأنثوية مع إسرائيل، بل مواجهة أنا الذات الأنثوية مع الأنظمة العربية الذكورية التي واجهت إسرائيل ببيانات جوفاء، ولهذا فالشاعرة تؤكد هذا المعنى بأن تجعل وظيفة هذه الأنظمة الذكورية ليس إلا إصدار البيانات وإعلان التنديدات، وهذا ما رسمته الشاعرة بأن الأنظمة الذكورية تصدر بياناً ينكر هذا الحضور الأنثوي للمواجهة (صدر بيان ينكر ذلك)، وهنا تأتي المفارقة الساخرة التي تصوّرها الشاعرة (لماذا يتدخل الآخرون..!)، وهذه المفارقة تحمل ثلاث مفارقات في آن واحد، **أولاً:** مفارقة السؤال الاستنكاري، **وثانياً:** مفارقة التدخل وكأن المسألة لا تخصهم فلماذا يتدخلون ما داموا قد صمتوا على حضور العدو في عقر دارهم؟ **والثالثة:** إن الشاعرة وسمت الأنظمة الذكورية بـ(الآخرون)، وهذه مفارقة تمييزية عن الأخرين، فالآخرون ما هم إلا نكرة ليس في ذاتها حسب، بل هم نكرة في أمور أضحت بعيدة كل البعد عن اهتماماتهم، بعد أن أثبتت الأنظمة السياسية (الذكورية) فشلها في إدارة الأزمة ومواجهة العدو، بل وأضحت هذه النظم لا تختلف عن العدو المغتصب؛ فهما سواء في المواجهة مع الذات، إن الذات استحالت تواجه عدوين في آن واحد، عدو داخلي وعدو خارجي، وهذا الأمر سيوصل الذات إلى حالة الاحتراق الذي يمثل قرباناً تقدمه الذات للمواجهة:

**من قال لكم ادعوا الإطفاء**

**يعجبني أن احترق هكذا[78]!**

فاستخدام الشاعرة ثيمة (الاحتراق) يومئ باستخدام صوفي يشي بمعاني الفناء الذي يحيل على دلالات الطهر والسمو، فضلاً عن أن المقطع فيه من الدلالات الكثيرة منها:

**أولاً:** إن الآخرين لا يرون في الشاعرة إلا مظهرها الخارجي بحيث لا يضرهم داخلها وإن احترق لذلك أسرعوا لإطفائها حين رأوا أنها تحترق، وهذا سعي من الشاعرة

(78) المصدر نفسه، ص 249.

لفضح أفكارهم السطحية ورؤيتهم القاصرة عن رؤية البعد الأسمى للاحتراق الذي هو نور الإبداع.

**ثانياً:** إن الشاعرة استخدمت سؤالاً استنكاريا من خلال أداة الاستفهام (من) وهذا دلالة على سخرية الشاعرة من العمل الذي يقومون به إذ هم يتوهمون إنقاذها مما هي فيه، إلا أن هذا الإنقاذ لا يتم من خلالهم مباشرة، وإنما بواسطة (الإطفاء)، وهذه إشارة من الشاعرة أنهم لايستطيعون مساعدتها في عملية الإطفاء لأن عملية إطفائها هي أكبر من قدراتهم المحدودة القاصرة، وذلك لأنهم يخافون الاقتراب من الذات وهي تحترق.

**ثالثاً:** إن المفارقة التي توظفها الشاعرة في هذا المقطع تأتي من خلال قبولها لحالة الاحتراق وانها ترفض اي عملية لإطفاء هذا الاحتراق، بل وتزيد من ذلك حين تصرح بإعجابها بمثل هذا الاحتراق، إن الذات بهذا أضحت هي المضحية.. هي القربان التي تريد أن تقدمه للإنسانية، إن هذا الاحتراق هو الإبداع الذي يخيفهم؛ لأنه النور الذي سيشعل الثورة ويذكي شرارة الانتفاضة على الأوضاع السارية للمرأة، وهو من سيدفع إبداعها نحو الأمام لتنتج إبداعاً أسمى وأرقى.

**رابعاً:** النص يمثل تحدياً حاداً للذات الأنثوية تجاه الجميع، فالشاعرة تستخدم بدايةً صيغة الجمع (لكم، ادعوا) في موقف افتتنان بصيغة المفرد المتمثلة بضميريه المتصل مرة (الياء) في (يعجبني) والمستتر مرة أخرى في (احترق)، وهذا دليل على أن الشاعرة تعاقبهم جميعاً من خلال مفارقة تتضمن رفضاً حاداً وطاقة تأويلية تحتوي إغاظتهم بما تخبئ من أبعاد دلالية، أولها القدرة على مجابهة مشروعهم القسري وليس آخرها تعرية سلبياتهم والكشف عنها من خلال النور الذي ينبثق عن احتراقها الإبداعي، فالاستفهام هنا استفهام المتمكن من موقفه، العارف بوعيه، والمستغني عن عون الآخر الذي يشكل مفارقة أخرى بذاته، لأنه يتظاهر بعنجهية القوة ويخفي هشاشة الظلم مرة، وخواء الجهل مرات، ولذلك يلوح التهكم المرّ ثاوياً في أعماق هذا الاستفهام الذي تعمد دلالة تغييبهم حينما سد عليهم فسحة الجواب فارضاً عليهم الصمت أمام عنفوان احتراق الإبداع وأنواره الكاشفة.

إن حالة الاحتراق التي تمر بها الذات إنما هي انعكاس لواقع مؤلم جعل من المرأة

عنصراً هامشياً، ولذلك فإن الشاعرة تسعى لأن تعيد دور المرأة إلى وضعها الطبيعي عنصراً فاعلاً في الحياة وله دور مركزي لا تقل أهميته عن مركزية الرجل، فلابد إذن من قربان، تضحية، دماء، حتى تدق باب الحرية وترفض أي حركة لإنقاذها من هذا الاحتراق، لأن الإنقاذ هو إطفاء للشرارة التي تسعى إلى إشعالها، إن حالة الاحتراق وإشعال جذوة النار إنما هي تحريك لحالة الجمود التي تمر بها الذات الأنثوية التي أصابها الوهن.. الضعف.. البرودة المميتة.. إن الاحتراق هو سمو للارتقاء نحو الطهارة.. نحو المقدس الأسمى .. نحو الصفاء الروحي.. والابتعاد عن كل ما هو أرضي مدنس..

وتمضي الشاعرة في رسم مفارقاتها الشعرية الحادة، إذ تضعنا أمام نص تصور خلاله المرأة المثقفة وهي تواجه واقعها المتسلط:

**أوقفني في مفترق الدروب لص..**

**قال: ارفعي يديك فالطرق مقفلة**

**قال صوت خفي:**

**تعلمي أن تقولي كلمة كرصاصة.. تلفتُّ فلم أجد أحداً..**

**حينها فقط .. رفعت يدي**[79].

تحاول الشاعرة هنا أن ترسم صورة لدور المثقفة في المواجهة، إذ تظهر أمامنا الذات وهي في حالة من انعدام التماسك، وضعف الترابط، ليس فقط فاقدةً لوظيفتها في الحياة ودورها في عملية المواجهة، بل نجدها حتى في تماسكها الداخلي وثقتها بطاقاتها الروحية والمعنوية، نحن إزاء موقف لعنصرين من عناصر المجتمع، رجل ذكوري غاصب، إزاء امرأة (مثقفة) سليبة مغتصبة، تلك المرأة التي تسير متجهة نحو هدفها، تعرف غايتها على الرغم من تعدد الاتجاهات، لكن لا يمنعها هذا اللص الذي جاء يسرق كل إنجازاتها، إنما تمنعها تلك الروح الانهزامية المتغلغلة داخل نفسها، إنها الروح السلبية التي أوقفت المرأة عن السير، وإذا كانت الذات - بحسب سياق النص -

(79) المصدر نفسه، ص 250.

لم تستجب لطلب اللص فإن سماعها لهذا الصوت الخفي الذي كان من المفروض أن يشجعها ويرفع من قوة مواجهتها، وأن تقول كلمة كرصاصة إشارة إلى قوة ما تمتلكه من سلاح، يضعنا أمام مفارقة حادة وهي استسلام الذات بعد سماع صوتها الداخلي، إن صوتها الخفي يريد منها أن تتعلم كيف توظف قدراتها في مواجهة الأنا الآخر، يريد منها أن تعلم أنها مواجهة وليس رحلة سير فحسب، لكن الشاعرة تدرك بوعي أن بناء الداخل وتماسكه ليس بالأمر السهل، بل هو قضية بغاية الدقة والصعوبة.

وإذا كانت الكتابة بالنسبة إلى المرأة وعياً بالذات والآخر والعالم، وأن الكتابة (هي إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع)، فإن الشاعرة تسعى -من خلال الكتابة - إلى تشكيل صورة للرجل:

**عندما أكتب عن عينيك أحس العالم يتسع في قلبي..**
**يفتح فيه نوافذ كبيرة،**
**وعندما أغمض أحسك تبتعد**
**وأحس العالم قطرة دم غائرة في قعر قلبي**[80]**..**

إذ تسعى الشاعرة إلى رسم صورة لقيم الرجولة كما تراها هي، وكما أرادتها طبيعة الخلق، إنها صورة تتشكل وتتكون بوساطة عملية الكتابة وفعل الإحساس، ففعل الكتابة له سحر في اكتشاف عالم ما وراء الوجوه عالم العيون وما تخبئه من عوالم أخرى، إنه فعل يتوجه إلى قراءة المجهول والمخفي، وإذا كانت العيون تعطينا ما يمور في ذات صاحبها من ألم وإحساس....، فإن الشاعرة تحاول أن تتأملها .. تغور في أعماقها .. تسبح في بحارها، لتكتب عن إحساسها الذي استحال إلى عالم من المشاعر الدافئة التي احتضنت صاحب تلك العينين، ليتحول قلبها إلى نوافذ كبيرة من الأمل.. فتتسع آفاق ذلك القلب ليحتضن العالم كله، إنه قلب المرأة الكبير، ولكن ما الذي يجعل عيني تلك المرأة تغمضان فتتوقف عملية الكتابة؟ إنها أسوار ذلك الرجل وأسوار المجتمع معاً، حين تتحول تلك العينان - عينا الرجل - إلى سور رصد كبير، فتضطر عينا المرأة أن تغمض فتتوقف عملية الكتابة عن المضي، فيتوقف معه ذلك الإبحار في

---

(80) المصدر نفسه، ص 250.

العينين، إن الكتابة وجود وبخلافه يتوقف معها العالم كله عن السير، ان الشاعرة تجعل وجود الكتابة مرهوناً بوجود تلك القيم، أما حين تتوقف عملية الكتابة فإن هذه القيم تتلاشى لتستحيل إلى قطرة دم في حيز ضيق في قعر ذلك القلب ليتحول ذلك العالم عندئذ إلى مساحة ضيقة في قعر ذلك القلب الذي كان يدون بالكتابة حضوره وبوجود الرجل الحر يشكل وجوده.

إنها لوحة إحساس لصورة الرجولة كما تصفها المرأة وهي تسطر مشاعرها عبر فعل الكتابة الذي يجعلها أمام الرجل في عملية تقابلية ثنائية، العينان إزاء العينين، ولكن القلب هو قلب المرأة وحدها، إنها حالة استلاب لكل قيم الرجولة حين يتحرك إحساس المرأة تجاه رجل لا يحمل أياً من تلك القيم، رجولة تتأرجح بين المظلم والمضيء، بين الغياب والحضور، بين الثورة والازدواجية، تلك هي كارثة الرجل العربي المقيمة، فماذا يبقى إذن من تلك القيم؟

وإذا كان الحرف هو مملكة النساء كما تقول ماركوريت دورامي، فإن الشاعرة تمضي في هذه المملكة معبرة عن أحاسيسها وآلامها الداخلية:

**بالأمس كتبت كلمات إلى الألم**

**لم أستلم الجواب بعد**[81].

تجعل الشاعرة من عملية الكتابة متنفساً لآلام المرأة ومخرجاً من ضيق عالمها، ولذلك فهي بدلاً من أن تكتب عن آلامها أو حزنها فإن ها تكتب إلى الألم وفي هذا مفارقة، حيث إن الشاعرة إنما تخاطب الألم بصفته عنصراً شاخصاً تبادله الرسائل.. الكلمات.. المخاطبات... عنصراً تجعل منه غايتها لإيصال رسائلها وما تكتبه عن وضع الذات الأنثوية في هذا الواقع الذي حاصرها وضرب حولها الأسوار والأغلال، والشاعرة تستخدم لفظة (الألم) بدل (الحزن)، فعلى الرغم من أن الحزن هو سابق على الألم فالإنسان يحزن ثم يتألم، وإن كل ألم ووجع جسدي إنما يتسبب عن الحزن لأن الحزن هو الذي يؤدي إلى الألم فيما بعد، فذلك لأن الألم أكثر من الحزن في تحفيز الذات على

(81) المصدر نفسه، ص 250.

الإبداع، على تحمل الصبر، على المواجهة والصمود، إنه ألم الذات المبدعة، وليس حزن الذات الذي لايأتي لها بغير الحسرات والآهات فحسب، (إن المرأة ظلت تعيش نفياً وجودياً خاصاً... وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة تنتج كتابة جذرية... إن كتابة النفي والإقصاء والخطر هي أشد الكتابات عنفاً وتوتراً)[82].

والشاعرة لا تخاطب ألماً فردياً ذاتوياً شخصانياً، إنما هي تخاطب ألماً جمعياً وجودياً، ألم المصير، ألم الوجود، ألم الموت، ألم الحياة، ألم الذات الجمعية في مواجهتها للواقع الوجودي، الألم بصفته الشريك (المحفز) في مواجهة الذات لواقعها المؤلم، إلا أن مخاطبات الشاعرة للألم لم تأتِ بنتيجة، حيث إنها لم تستلم الجواب بعد، فهي تنتظر منه رداً على مخاطباتها، وإضافتها للفظة (بعد) هو دلالة على انتظارها وعدم يأسها من استلام الجواب، إن كتابة الشاعرة ومخاطباتها إلى الألم إنما تعبر عن نقدها الكبير لخطاب المرأة في تجاوز أزمتها المعاصرة، إنه خطاب دعائي تنظيري يدور في فلك الذاتوية ونفث الآلام والحسرات والابتعاد عن المعالجات العملية في المحافظة على حقوق المرأة وصيانة قدسيتها ومحاولة هدم مركزية الرجل الذي جعل من الذات الأنثوية فلكاً تدور حوله، إن هذا المقطع إنما هو تنديد بكل تلك المنظمات النسوية التي لم تستطع أن تقدم شيئاً للمرأة إما لضعفها أو لانحراف غاياتها ومحاولة بناء مركزية أنثوية مكان مركزية الرجل، أو لأن تلك المنظمات كان خطابها يدور في حلقة مفرغة.

ومن المفارقات الساخرة التي تلجأ إليها الشاعرة وهي ترسم صورتها من خلال الأم .. الأب:

**والدي أحب بجنون أمي..**

**ولذلك تركها وتزوج امرأة قبيحة[83]!**

إذ يقوم هذا النص على مفارقة حادة تنشئها الشاعرة، مستندة على مبدأ (المفاجأة) وهذا ما فاجأتنا به الشاعرة، حينما نقرأ السطر الأول من النص فإن نا نكوّن في ذهننا

(82) افاية، **الهوية والأختلاف: المرأة والكتابة والهامش**، ص 43.

(83) المصدر نفسه، ص 251.

فكرة ما سيكون عليه السطر الثاني الدائر في حقل دلالة الحب، إلا أن الذات الشاعرة تكسر أفق القارئ إذ تقوم بمخالفة ذلك حينما تجعلنا إزاء مفارقة مغايرة لما نتوقعه، وفي ذلك دلالة على عمق المأساة التي تمر بها الذات وهي تواجه تحديات غير طبيعية تقوم على متناقضات مأساوية أفرزتها الحياة بعبثية أنساقها الثقافية والمجتمعية التي جعلت من المرأة قيمة منضوية تحت سلطة ذكورية مربكة لا يحكمها قلب ولا عقل، لتكون - نتيجة ذلك - فقدان التوازن الاجتماعي وإحلال القيم ما يؤدي إلى تحطم الذات الأنثوية وتصدعها.

إن الشاعرة سعت - وعبر هذه المفارقة - إلى تعرية الواقع القائم على ثقافة متهرئة منهزمة لا ترعى قيماً ولا تحترم إنسانية، ولا تحافظ على وفاء، إنها الثقافة التي تقوم على تناقضات الواقع والتي تكون سبباً للاحباطات المتوالية على المرأة، وقد زادت حدة المفارقة حينما وظفت الشاعرة كلمة (امرأة قبيحة) إذ لو قالت (امرأة جميلة) لخفت وطأة المفارقة.

وتحاول الشاعرة رسم لوحة شعرية قائمة على محاورة بين الرجل والمرأة، تظهر فيها المرأة قوية شجاعة جريئة:

**شجاعة كنت بالأمس..**
**قال لي أحد الرجال بأدب:**
**إن القمر لم ينطفئ بعد..**
**صرخت أشتمه أن كذاب أنت.. ومضيت.**
**قال الرجل فيما بعد.. إنه عذرني..**

إذ تطالعنا الذات الأنثوية هنا بشجاعتها وجرأتها ومواجهتها القوية مع الرجل، إذ ومنذ أول كلمة في المقطع تبدأ بها الشاعرة تعبر وبقوة عن هذه الدلالة الصارخة، ولاسيما أن كلمة (شجاعة) خبر كان الذي يأتي في مرتبة أخيرة في الجملة، إلا أن الشاعرة قدمت هذا الخبر على كان واسمها لتعطي الأولوية لصفة الشجاعة الموصوفة بها المرأة.

إن الشاعرة تسعى هنا في هذا النص إلى رسم صورة للمرأة الجريئة، المرأة التي

لها صوت.. رأي.. امرأة لا يقدر الرجل إلا أن يكلمها بأدب (قال لي أحد الرجال بأدب)، إن أدب الرجل في كلامه مع المرأة ما هو إلا تأكيد لهذه الروح القوية التي تمتلكها ذات المرأة التي يواجهها، وبالقدر نفسه هي الذات التي تواجه.. تصرخ.. تشتم.. ولا تخاف هيمنة ذلك الرجل الذي يبقى صامتاً لا يتكلم مع أن المرأة تمضي دلالة على عدم اكتراثها ببردة فعل الرجل وإن كان له رد فإنه رد يأتي بعد مدة زمنية ليدل على هيمنة ذات المرأة إزاء صورة الرجل المتراجع، وهذا واضح من دلالة الضمائر التي استخدمتها الشاعرة، فالذات الأنثوية تستعمل وبكل جرأة تاء الفاعل المتكلم (كنت، صرخت، أشتمه، مضيت)، إلا أن الرجل لم يستعمل إلا الجمل الخبرية التي تدل على هروبه من مواجهتها (قال... إن القمر لم ينطفئ بعد، قال.... إنه عذرني)، وهذا كله دلالة على هيمنة خطاب المرأة إزاء حضور الرجل الذي يخسر هذه المنازلة مع المرأة، بل الأكثر أنه ليس لديه أدنى عذر وليس له موقف في المواجهة.

إن هذا النص إنما يقوم على مرتكز دلالي قار يتمثل في (إن القمر لم ينطفئ بعد)، وتأتي دلالة هذا المرتكز بين التأكيد والنفي، فالرجل يؤكد خبرية المضمون (إن القمر لم ينطفئ بعد)، أما المرأة فتنفي وبشدة (أن كذاب أنت)، ودلالة رمزية القمر تتمحور حول معنى الرجولة، فطالما يأتي القمر رمزاً للذكر.. الرجل، وأن الرجل يدافع عن قيمة الرجولة وأنها لم تنطفئ بعد، إلا أن الشاعرة تكذبه وتشتمه وتواجه عدم صدق هذه الحقيقة بالمواجهة الحادة التي رسمت من خلالها صورة المرأة القوية التي لا تنطلي عليها هذه الأكاذيب.

وتسعى الشاعرة إلى فضح الواقع الذكوري من خلال عملية الكتابة التي تؤطر حياة الذات الأنثوية فتقول:

**كتب حبيبي يقول.. أنت خائنة**

**قلت له مزق رسائلي**[84]**..**

يظهر في هذا النص صورة من صور المفارقة التي ترسمها الشاعرة بينها وبين

(84) المصدر نفسه، ص 251.

الرجل.. بين الحب والخيانة، وتتجلى هذه الصورة من خلال عملية الكتابة (كتب حبيبي.. رسائلي)، إذ تسعى الشاعرة إلى فضح الواقع الذي غدت فلسفته مبنية على انتهاك روابط العلاقات الإنسانية وبالأخص أسمى هذه العلاقات المتمثلة بالحب حينما تكون بين الرجل والمرأة ولا شيء يسندها من قبل الرجل سوى كلمات رخيصة يطلقها على الورق، فعلى الرغم من أن المرأة أقامت علاقتها مع الرجل من خلال الحب (كتب حبيبي) يسند هذا الحب تلك الرسائل، إلا أن الرجل لم يكن من حبه سوى كلمة واحدة تمثل غياب الثقة وغياب القدرة على تشكيل الانسجام، وعدم الشعور بالتكافؤ، إنها كلمة (الخيانة)، والخيانة في عرف هذا الرجل ما هي إلا خروج المرأة من صمتها عبر الكتابة. فطالما نُظر إلى علاقة المرأة بـ(الكتابة) بنوع من الريبة، فالمرأة التي تكتب هي امرأة ترتكب خطيئة، فقد أسس الخطاب الذكوري عبر التاريخ لهذه القاعدة التي تدخل في نسق الثقافة العربية الذكورية التي عملت لزمن طويل على إبعاد المرأة عن حقل الكتابة، أن تكتب المرأة يعني أن تخرج من دائرة الصمت التي حوصرت فيها، وأن تخرج من صمتها بواسطة فعل الكتابة مفاده أن تقول.. أن تفعل باختصار، أن تنافس وتشارك الرجل في صنع قرارات بناء الحياة بعد أن بناها على مزاجه ووفق المقاييس التي أرادها، وهذا ما لا يقبله الرجل، أي صاحب سلطة على وجه العموم، وحتى يحافظ الرجل على هذه السلطة سواء في شكلها المادي أو الرمزي الذي يتجلى في القوانين والتشريعات والأدب، عمل على زرع فكرة أن المرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإن ها لا تبدع، وهكذا زرع التاريخ الذكوري فيها القناعة بضعفها، رغم قدرتها على الابتكار[85] وإذا ما كتبت فإن ها توضع في خانة الريبة، وهذا كله متأت من الوعي الاجتماعي الزائف المؤسس للثقافة الذكورية والقائم عليها، وكما تقول الشاعرة بشرى البستاني فقد سبق للمرأة عبر التاريخ أن قطع لسانها وعوقبت بالحجر والطلاق والإقصاء بسبب ما قالت من شعر أو نثر، إن (البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم).

وعلى الرغم من سكوت الذات الأنثوية عن الرد الكلامي على هذا الاتهام الشنيع لها

(85) بو يزيد، «الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،» ص 77، وافاية، **الهوية والاختلاف: المرأة والكتابة والهامش**، ص 33.

بالخيانة، إلا أن ردها الآخر كان أقوى وأعمق وأفحم في الحوار، إنه رد الذات الواثقة من نفسها في مواجهة هكذا اتهام (قلت له مزق رسائلي)، إن المرأة حين ترى أن تلك الرسائل استحالت إلى كلمات لا قيمة لها عند هذا الرجل ومنظومتهفإن ها وبكل سهولة تأمره بتمزيق تلك الرسائل التي باتت وحدها تمثل الآصرة التي تربط الرجل بها وليس العكس، ولذا فإن الشاعرة لم تقل (مزقتُ أنا رسائلي) وإنما جعلت عملية التمزيق بيد الرجل لسببين: الأول: أن الرجل هو من خان هذا النص أولاً ولذا فيجب أن يتحمل تمزيقها، أما السبب الثاني: فيتمثل في أن الشاعرة بقيت وفيّة لكل ما كتبته ولم تمزقه هي وإنما أمرت من فقد الثقة وخان علاقة الحياة بتمزيقه، إن المرأة في هذا النص تقف قوية شامخة عالية بمبادئها وقيمها التي لم تتراجع عنها، بعكس المنظومة الذكورية المبنية على قيم هزيلة من الأنانية والاستئثار، مما يجعل الشاعرة ترسم لوحة تشكيلية ساخرة لهذه المنظومة:

**رجال مدينتي مساكين..**

**يحملون أحذيتهم دون أن يشعروا ويسيرون..**

**دوائرهم عالية فخمة**

**ولكنهم بالرغم من ذلك يدخلونها حفاة..**

**مساكين[86]..!**

تحاول الشاعرة في هذا المقطع السعي في عملية الكشف عن واقع النسق الذكوري وهيمنته، وذلك بتعرية هذا النسق، وإمعاناً في ذلك فإن ها تلجأ إلى (المفارقة الساخرة أو المضحكة)، ولاسيما أن المفارقة تكون (أكثر تأثيراً إذا اجتمع [فيها] العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم).

إن مفارقة النص متأتية من ضربات عدة، أولها: أن الشاعرة حاولت أن تؤطر هذه الصورة وتحصرها بلفظة (مساكين)، وعلى الرغم من أن هذه الصفة توحي بالشفقة إلا

(86) المصدر نفسه، ص 249.

أنها في حقيقتها تحمل قمة السخرية والتهكم، أما الثانية فهي لفظة (يحملون أحذيتهم دون أن يشعروا)، لأنهم مغيبو العقل عن منطق الأشياء وحقيقتها، في حين جاءت الضربة الثالثة في أنهم يدخلون دوائرهم العالية الفخمة (حفاة).

وهذه الضربات الشعرية تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يعكس موقف الشاعرة تجاه (ثقافة الذكورة) القائمة على أسس فارغة هزيلة تفتقر إلى العلمية والموضوعية من جهة، كما تفتقد النبض الإنساني الحميم والحس الحضاري، وتنم عن اختلال التوازن العقائدي والفكري، ما يجعل مبادئهم التي يؤمنون بها هي الأخرى متزعزعة وغير مستقرة، بسبب الانفصامات الأليمة بين النظرية والتطبيق، إنها تلك الازدواجية التي يتسم بها الرجل العربي بين الفكر والممارسة، إنه اللاوعي الجمعي الذي يخيم على ثقافتنا من دون أن نشعر (يحملون أحذيتهم دون أن يشعروا ويسيرون)، إنهم لا يمتلكون وعياً يحصنهم من مجابهة الازدواجية ولا يمتلكون فكراً أو نظرية متماسكة يسيرون بهديها.

وتمضي الشاعرة نحو تعرية النسق الذكوري عبر سيل من المفارقات الشعرية التي تواجه بها سلطة الذكر المتعالي:

**رجل غبي طرقني بالأمس..**

**استقبلته..**

**لكنه هرب بعد ذلك لأنه اكتشف أنني غبية[87]!**

نحن إزاء نص يحمل صوراً من المفارقات الجميلة التي تسجلها الشاعرة في لوحة كاريكاتيرية معبرة، والمفارقات التي تظهر في النص:

رجل = امرأة/رجل غبي في نظر المرأة = امرأة غبية في نظر الرجل/ استقبلته = هرب

الذات الراوية عليمة = ذات الرجل جاهلة

(87) المصدر نفسه، ص 252.

إن الشاعرة تسعى في هذا النص أن تعرض مشهداً حقيقياً لما عليه الواقع الثقافي الذكوري، إنه واقع متسلط متعالٍ لا ينظر إلا من فوق، لكنه في حقيقة أمره واقع فارغ ولا يعلم أنه كذلك، إنها الثقافة الذكورية الفارغة التي لا تريد أن تقتنع بواقعها الحقيقي البائس، فاستخدام الشاعرة لفظة (غبي، غبية) إنما يدل على فقر معرفي في قاموس هذه الثقافة التي فرضت نفسها على أنها الثقافة الأعلى، إلا أن الشاعرة حاولت وبأسلوبها ليس فضح وكشف ما تخفيه هذه الثقافة من حقائق، بل تفتيت أرضيتها والحفر في قيمها المتهافتة، إنها القيم المتعالية التي تقف على أرض هشة ولا تقوى على الصمود أمام ضربات الحياة، وفي مقابل هذه الصورة يقف شموخ المرأة بقوتها وإدراكها وبمعرفة ما هي عليه من واقع، بل والأكثر من ذلك إنها العليمة بواقعها العارفة بسياقاته الواضحة والصريحة في كل ما تؤمن به، فالمرأة على الرغم من معرفتها بـ(غباء) هذا الرجل الذي (طرقها) في (الليل)[88]، إلا أنها تستقبله، وما دلالة الغباء هنا إلا غباء الرجل بواقعه المهزوم وبواقع المرأة التي يُغتصب حقها، إلا أن المرأة يبقى حبها مفتوحاً لا تقوى على رد احد، في حين نرى في الصورة المقابلة صورة مغايرة، إنها صورة الرجل (الغبي) الذي هرب من المرأة حين اكتشف أنها (غبية)، إن غباء المرأة في نظر الرجل ما هو إلا في نظرته الذكورية للمرأة حين ترفض منطلقاته تلك فتصبح في نظره امرأة غبية، لذا فالمرأة تعرف أنه غبي وتسخر من اكتشافه أنها غبية.

وتسعى الشاعرة إلى استدعاء لحظات التاريخ المشرقة بالنسبة إلى المرأة، محاولة من خلال ذلك استعادة هويتها الحضارية عبر السياق الثقافي لتاريخها:

**تقول لي رفيقتي..**

**يوم خرج الفاتحون عبر الليل كنتُ معهم**

**لكنني تهت في الصحراء[89]..!**

فالشاعرة تكشف لنا في هذا النص صورة ناصعة لسياق ثقافي كانت فيه المرأة

(88) طرَق فلانٌ القومَ: أتاهم ليلاً.

(89) المصدر نفسه، ص 252.

ضمن منظومة ثنائية منسجمة ومتلاحمة مع الرجل تصنع الانتصارات التي رسمت لهذه الأمة مسارها ونهضتها، إنه السير معاً لإقامة حضارة إنسانية تحترم المرأة وتجلي شأنها وترفع من مكانتها، خلاف كل الأفكار والمعتقدات التي رأت في المرأة أداةً أو مكانها البيت، إنه خروج يبرز عظمة فاتحيه وغايتهم الكبرى نحو رفعةٍ وسموٍ، المرأة عنصر رئيس فيه، وتعبير الشاعرة بالخروج ليلاً دليل على شدة هذه المهة ووطأتها على المرأة، إلا أن منظومة القيم لم تفرق بين الرجل والمرأة في الانطلاق لصناعة هذه الحضارة، ولذلك لم تقل الشاعرة (خرجت معهم)، وإنما قالت (كنت معهم) تأكيداً على عدالة تلك المنظومة الحضارية، إلا أنها - بعد ذلك - تاهت في الصحراء، إنه تيه المرأة بعد أن قدمت وكانت لها المساهمات في بناء الحضارة أضحت ضائعة في صحراء التيه الذكوري إنها باختصار قصة تقادم الأجيال التي لم تعطِ للمرأة قيمتها وحقها في الواقع المعاصر التي كانت عنصراً بارزاً ومؤثراً في مساراته الثقافية والحضارية كافة، إنه تيه الواقع في حقيقته بكل إنجازات هذه المرأة.

واستدعاء الشاعرة للحظات إشراقها الحضاري يجعلها ترسم لوحة جميلة لذلك الإشراق الاجتماعي الذي كانت فيه المرأة والرجل ضمن منظومة متكاملة ويجمعها الهدف، وتؤطرها لحظات العشق البريئة الذي اضمحل بتقادم الأجيال:

**قفز من أمامنا غزال شارد..**

**تذكر جدي قيساً، وجدتي ليلى..**

**وذكرت أمي الوفاء ..**

**ولم أذكر شيئاً البتة**[90].

تضعنا الشاعرة في هذا المقطع إزاء قضية اجتماعية كبرى تتمثل في اختلاف الأجيال وتبدلها، واستقرار الأدوار وتماثلها:

**جدي قيس**

(90) المصدر نفسه، ص 252.

**جدتي ليلى**

**الأم الوفاء**

**الذات المعاصرة**

إذ تبرز الشاعرة في هذا النص صراعاً قيمياً بين الأجيال، إذ إن كل جيل من الأجيال السابقة كان عنده منظومة مبادئ وقيم يناضل من أجلها، أما الجيل الحالي فإنه لم يجد منظومته القيمية التي يناضل من أجلها، ويدافع عنها، يبدأ النص أولاً من وضوح الرؤية (جدي = قيساً، جدتي = ليلى)، إلى اختزالها بصفة (الوفاء)، إلى التظاهر بانعدامها (ولم أذكر شيئاً البتة)، وانعدام الرؤية ناتج عن التداخلات غير المنطقية في حياة تربكها عوامل خارجية متسلطة وعوامل داخلية مفقرة بحكم التبعية، وأنواع السيطرة والإرباك والاستلابات، وتداخل القيم واختلاط الإيجاب بالسلب، إن المفارقة هنا تكمن في فاعلية التأويل التي تشير إلى أن هذا الاعتراف بنفي الذاكرة قد يحمل في كوامنه وعياً حاداً ومعرفياً بها وبما يتصل بها من قضايا لعل أبرزها وأد الذاكرة الثقافية ومحوها عبر السلطة الأبوية الحاكمة استعداد لاستقبال ثقافة جديدة تنمو في بيئة جديدة من العلاقات الإيجابية، وخلاف ذلك فإن :

**الشعراء يموتون ملعونين..**

**الشاعرة فتاة تموت مخنوقة[91]..**

مثلما نعرف أن السلطة الحاكمة - أي سلطة - تسعى إلى إنتاج خطابها السياسي وفقاً لتوجهها وفلسفتها في إدارة الحكم، وكل سلطة حاكمة لا تريد أحداً يقف حاجزاً أمام سيرها وفلسفتها، ولذلك هي لا تقبل بمن يعارضها، ولما كان لكل شاعر رؤية وموقف يعبر من خلالهما عن فلسفته في الوجود، فليس بالضرورة أن تتفق وخطاب السلطة، ولذلك فإن حالات الصدام تكون أكثر من حالات التوافق، ذلك لأن الشاعر له مهمة كبيرة وعظيمة تتمثل في أنه صوت الشعب المظلوم والمقهور، إنه صوت الضعفاء، إنه صوت المعارضة الواعية بمدركات الواقع، ولذلك ما كان للشاعر أن يسكت إزاء ما يراه من انتهاك الحريات والحقوق، الأمر الذي يعني أن الشعر لابد له من مواجهة، والمواجهة لابد لها من تضحيات، وليس أجل تضحية من تقديم الشاعر نفسه قرباناً

(91) المصدر نفسه، ص 253.

لكلمته، وإذا كان الشعراء يموتون مضحين بأنفسهم، فإن هم يموتون (ملعونين) من السلطة التي تلاحقها كلماتهم الكاشفة فتربك عليها فضاء الجرائم التي تقترفها، ومتى استطاعت السلطة أن تحتوي خطاب الشعراء؟ ومتى استطاعت أن تحاور خطابهم؟ نعم يموتون ملعونين باستلابها وطغيانها.. لكن الشاعرة لاتموت هكذا، إنها (فتاة) تموت مخنوقة، والشاعرة تضعنا في هذا النص إزاء مفارقات ثلاث، الأولى أنها شاعرة واحدة أمام شعراء رجال وهذا تأكيد على انفراد الشاعرة في مواجهة هذه السلطة، أما الثانية فإن ها (فتاة) وهذا دلالة على حداثة عمر هذه الشاعرة بـكلمة (فتاة)، أما الثالثة فإن ها تموت مخنوقة وهم يموتون ملعونين، وهذا يجعل من الذين يواجهون هذه الشاعرة أناساً لا غيرة عندهم ولا إنسانية تظلهم ولا حتى رجولة يتصفون بها، وفوق ذلك كله فهم يمنعونها الكلام ويسكتون.. خطابها.. لأنهم يخافون حتى من كلمتها فيخنقونها، إن هذا النص إدانة كبيرة لفعل السلطات الأبوية والسياسية في قطع أنفاس الذات الشاعرة، خنق الكلمة الطاهرة، خنق الحرية الإنسانية، وخنق كل قدرات المرأة التي تخافها تلك السلطة، فالكتابة بالنسبة إلى المرأة (تُعد موقفاً حضارياً لا بد من التنبه إلى أبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية والإيجابية، ذلك أن انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة الرجل، هي عن ذاتها وعن اختلافها دون وصاية أو ارتهان.. يدخل ضمن صراع القوي.. لأنه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الأخر، لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسوية بمثابة الرقص في حقل ألغام)

وتأكيداً على قدرات الذات الأنثوية على الإبداع والتميز رغم المواجهة القاسية من قبل الرجل ورغم العوائق الاجتماعية، فإن الشاعرة ترسم مفارقة حادة لهذا المشهد:

**يوم صرت لفافة تبغ**

**هربني رجل طويل في علبة دخان.**

**ويوم أحرقني دارت السقوف وداخ العالم..**

**لكنني ظللت الواقفة الوحيدة..**

**وحتى الآن[92]..!**

يتكئ النص على مفردات عدة تشكل في مجموعها مفاتيح للوصول إلى مقصد

(92) المصدر نفسه، ص 253.

الشاعرة من نصها هذا، فكل مفردة لها من القصدية ما يجعلنا نقف عند بعضها، فمفردات مثل (لفافة تبغ، علبة دخان، هربني، رجل، أحرقني، داخ) كلها مفردات تشي بمعنى النص، وتجعلنا نقترب منه أكثر، فتحول المرأة إلى (لفافة تبغ) هو اختزال لطاقة مهيئة للاشتعال والاحتراق، فطاقة المرأة ليس في وجودها المادي بقدر ما هو في وجودها الروحي الكامن داخلها، إن وجودها يستمد فاعليته من عملية احتراق فينتج طاقة لها قدرة على تغيير حيز مادي كبير، أن تحول المرأة إلى لفافة تبغ.. إلى حيز قابل للاشتعال والاحتراق.. هو ليس الاشتعال الذي ينذر بخطر، وإنما الاشتعال الذي ينتج عنه حالة من الوعي واللاوعي الذي يجعل المحيط يدور في دوامة من الشعور واللاشعور، إنها طاقة المرأة الروحية، ولذلك فإن المرأة حين تحولت إلى طاقة.. شحنة.. إنما هو تحول من حالة سكونية في مجتمع هكذا أرادها إلى حالة حركية تستمد هذه الحركية من مقوماتها الداخلية وتركيبها الروحي، ولذلك فإن المرأة بهذه الطاقة تكون إبداعاً باحتراقها، وتأكيداً على أهميتها، هل ترمز الشاعرة للحضارة العربية الإسلامية وغيرها من الحضارات الشرقية بلفافة تبغ هربها الغربي دون اعتراف بفضلها في الإبداع والانتشار وأفاد من عبقريتها وادعى لنفسه انبثاقة حضارية سماها المركزية الغربية؟ لقد استخدمت الشاعرة مفردة (هربني) وعملية التهريب تكون خارج أرضها لتخرج من أسوارها.. إلى عالم أوسع أفقاً وأكبر فضاء، لتظل هي الحاضرة رغم كل المآسي التي نزلت بأمتها جراء عدوانية المشروع الغربي.

وتجعل الشاعرة من المنظومة الذكورية المتسلطة والمتآزرة مع التسلط الغربي الاستعماري أداة لتفتيت وإطفاء طاقة الإنسان العربي وفي طليعته المرأة جوهرة روح الأمة، ولذلك فهي ترى المشروع يمتد ويجتاح المكان والزمان وينذر بكارثة اجتماعية وثقافية كبيرة، إنها تعرض لقضية:

**الطاعون عندما اجتاح المدينة لم يستأذن والديَّ..**
**ولذلك اجتاحهما الغضب[93]!**

فالطاعون يعد مرضاً ووباء وشراً يجتاح الأمم فيصيبها بالتعطيل والسكونية التي ينتج عنها توقف الحياة وانعدامها، وليس بإمكان الوالدين فعل شيء، لأن المشروع

(93) المصدر نفسه، ص 253.

أكبر من أي جهد فردي، إلا أن فكرة مرض الطاعون تثير صوراً شتى من دلالات رمزية تشير أو تومئ إلى مظاهر لها صلة بسياق النص، إن الطاعون - ومن خلال استخدام الشاعرة لفظة اجتاح ما هو إلا رمز للاحتلال أي احتلال.. جاء في المعجم (اجتاح العدوّ بلداً: أهلكها، أتى عليها وهدّمها، اِجْتَاحَتِ الجُيُوشُ البِلاَدَ: غَزَتْهَا، اِحْتَلَّتْهَا، عَاثَتْ فِيهَا فَسَاداً وَخَرَاباً)، إن رمز الطاعون يشير ويومئ - وضمن سياق النص - إلى فكرة الطغيان .. الدكتاتورية .. الظلم والعدوانية .. قهر الإنسان للإنسان...، ولذلك فإن الذكورية والأبوية ما هي إلا مرض العصر .. إنه وباء التسلط والدكتاتورية، وهذا المرض له من المخاطر التي تنذر بكارثة وبائية إذا اجتاحت جيلاً فإن الجميع سوف لن يسلم من هذا المرض، ولذلك فإن الشاعرة عبرت عن هذا المعنى بقولها (ولذلك اجتاحهما الغضب) حيث لا جدوى من غضب الأفراد، لأن الكارثة جماعية، ولن تعالجها إلا قوة جماعية كبرى ومخططات استراتيجية، إن الإباء بمحدودية تفكيرهم ظنوا أن الأمور مسيطر عليها مادام فعلهم هذا واقعاً في حدود تصوراتهم وضمن ما هو مخطط له في فكرهم، وقول الشاعرة (ولذلك اجتاحهما الغضب) دلالة على الصدمة الكبيرة التي عمّت الأبوين فجعلتهما مذعورين مما أصاب واقعهما، حين اجتاح المرض مدينتهما ظانين أن كل شيء يجري بإرادتهما الأبوية التي وأدت كل ما هو جديد وجميل، وأدت براءة البنات وهن في أبهى عمرهن:

**طالباتي يتساقطن في الظلمة**

**آه كم أحب طالباتي[94]..!**

تبتدئ الشاعرة نصها هذا بكلمة (طالباتي) وهذا الابتداء هو تعميق لسياق ثقافي تسعى إليه الشاعرة وهي تؤسس لوعي نسوي ومجتمعي معاصر يكون بمستوى المرحلة التي تمر بها الذات الأنثوية، مثلما توحي كلمة (طالباتي) بدلالة أخرى تتمثل في حداثة العمر، إذ توحي هذه المرحلة العمرية بالنقاء والبراءة وبداية الوعي الثقافي، وتتسم ببراءة التلقي والتصديق، ولذلك فإن حالة السقوط الموجع تقع عليهن بسبب ما يمتلكن من طاقة ليجدن أنفسهن في ظلمات التخلف المحيطة بالمجتمع من كل مكان، إنها ظلمات الأبوية الخانقة، إنها الذكورية (الوصية) ووأد البنات منذ نعومة حياتهن

(94) المصدر نفسه، ص 254.

وهنَّ يعشن أجمل مراحل هذا العمر القادرة على العطاء والإبداع، ولذلك تجد الشاعرة نفسها الوصية المربية، إنها الأم الواعية لا الأم التابعة، ولذلك فإن استخدام الشاعرة لكلمة (طالباتي) ما هو إلا عملية توازن لإعادة ترتيب الأنساق وجعل المرأة تسير وفق سياق ثقافي واع بمركزية أنثوية يكون مركزها امرأة واعية مثقفة وتكون هذه المركزية مساوية لمركزية الرجل ومكافئة لها بعدل وتحقق، إنها حالة من إعادة التوازن وليست تأسيساً لمركزية أنثوية طاغية على حساب الرجل، إن الشاعرة في الحقيقة تؤسس لوعي مركزي مبني على أساس متين من الوعي والعلاقات في أعلى درجات هذه العلاقات من السمو، إنها رابطة الحب (آه كم أحب طالباتي)، إن الحب والوعي هما من سينقذ الذات الأنثوية من وطأة الظلمة التي تعيشها في واقع فقد إنسانيته، وإن الذات الأنثوية يجب أن تثق بقدسية قضيتها التي تواجه من أجلها وبصدقها:

**صباح أمس القيت قصيدة عن القدس..**

**قصيدة طويلة..**

**عصر أمس اعتلت طالبتي المكان وأعلنت عن كذبي**

**وزيفي..**

**بعد أن نزلت رأى الجميع زهرة تشرق في موطئ قدميها[95]..**

إن توظيف الشاعرة لكلمة (القدس) يكشف عن ماهية القضية التي تكافح المرأة من أجلها، فـ(القدس) و(المرأة) تجتمع فيهما نقاط التقاء منها (المحاصرة) و(الاضطهاد) و(أبدية الصراع)، فضلاً عن أن (القدس) تشكل مركزية مقدسة، والمفارقة في هذا النص تتمثل في تبدل الدور الأنثوي إلى دور المواجهة الداخلية في عالم المرأة، إنها مواجهة المرأة المخلصة لقضيتها مع المرأة التي جعلت من قضية المرأة مصلحة لها، فالشاعرة باستخدامها كلمة (طالبتي) إنما تؤكد حضور فكر ثوري أنثوي مع مُضاده حتى داخل المؤسسة التعليمية، وهذا ما يجعل الأمل حاضراً والحلم متواصلاً، لكنه في جدل، إن إشراق (الزهرة في موطئ قدميها) إنما يؤكد صدق ما قالته

(95) المصدر نفسه، ص 254.

الطالبة، والشاعرة لم تستخدم كلمة (رأيت)، بل عبرت عن ذلك بفعل الجمع (رأى الجميع) إمعاناً في كشف الازدواجية العربية الجمعية والاستعراض الجمعي الزائف الذي كان يميز المجتمع في المرحلة السابقة.

إن مجابهة المرأة (الطالبة) للمرأة (الأستاذة) إنما يحمل في دلالاته صورة للجيل الجديد وهو يكشف أخطاء وخطايا من سبقه.. إن كان الجيل الجديد صادقاً.. ومؤمناً.. وحامل رسالة.. إنه يحمل هماً كبيراً وقدره أن يعري هذا الواقع المزيف، يعري تلك التناقضات بين الفكر والممارسة.. بين النظرية والتطبيق، وهذا التناقض بين الفكر والممارسة لا يقتصر على المرأة وقضيتها المجتمعية، بل هو سمة المجتمع العربي عامة على الأصعدة كافة، ولاسيما في الميدان السياسي، يقولون كثيراً لكنهم لا يفعلون شيئاً، وكثيراً ما ينقض الفعل أقوالهم وزيف ما يدعون.

إن الذات الأنثوية تبدأ تتململ من الواقع المأساوي للمجتمع وهي تواجه هذه الأسوار، إنها حالة اليأس المحبطة تلتف حول الذات بعد بحث طويل:

**صديقتي بحثت ألف عام عن شيء واحد يريحها**

**فلم تجد..**

**صديقتي تتوسل إليّ أن أصحبها لترحل..**

**لكنني أخاف الأسوار...**

**صديقتي جف الحب في قلبها فلم تعد ترى السماء[96]!**

إن صديقة الذات ما هي إلا الذات نفسها إنها قناع الذات الأنثوية التي تصل هنا إلى حالة من اليأس والإحباط.. إنها لحظة استبطاءٍ للمخلّص الذي يريحها فلم يأتِ، وما (ألف عام) إلا إشارة لبطئ حركة الزمن الثقيل الذي يمشي بخطوات بطيئة ضمن حركة قانون التخلف، ولذلك فإن هذه الذات تبدأ بالتفكير في الرحيل.. التخلص من الأسوار التي أحاطت بها من كل مكان.. والرحيل هنا هو رمز للمغادرة الكلية/ الثورة، مغادرة مرحلة ثقُلَتْ وطأتها على الروح، إلا أن الذات تحس بالخوف يسري في نفسيتها

(96) المصدر نفسه، ص 253-254.

أنه الخوف من الأسوار ومن خطورتها، وهذا الخوف يجعل من الرحيل مساوياً الموت.. النفي.. القتل.. الضياع.. التيه، فمنظومة التخلف تمتلك شبكة دفاع عدوانية شرسة، إن حالة اليأس تصل إلى مداها عند الذات الأنثوية، جفّ الحب وانقطع الرجاء بالسماء وما عاد هناك أمل، وما انقطاع رجائها بالسماء إلا يأس من المنظومات الدينية التي تلبست بالدين لإعطاء شرعية لمنظومتهم البائسة، فالسماء هنا إشارة لمن نصبوا أنفسهم أدعياء للدين وحرموا المجتمع من نصف طاقاته، بل كل طاقاته بنزوعها نحو التحرر والتجديد والثورة:

**هددت السماء إن لم تمطر زهوراً في بيتي**

**فلن أصليَ بعد.**

***

**السماء لا تمطر في وطني يا سيدي القارئ..**
**ولذلك بقيت السطوح قذرة..**
**ألا تمطر السماء في مدنكم أيها السادة؟**
**السماء مغبرة في مدينتي**
**ولذلك أبكي باستمرار**
**ولذلك ألعن طالعي**[97]**..!**

توجه الشاعرة نقداً شديداً لكل الخطابات التي تلبست بلباس الدين وجعلت من نفسها خطاباً سماوياً مدعياً أنه يأخذ مرجعيته زوراً من القيم والشرائع الإلهية السمحة، إن تلك الخطابات ما هي إلا عصرها الراهن، إنها ترفض إعادة إنتاج ما قيل قبل قرون وقرون من تفسيرات وتأويلات مما لا يصلح لمعالجة أحوال مجتمعها اليوم، لأنها كتبت لعصر مضى، وعالجت مشاكل انقضت، إنها تريد للفكر الديني أن ينتج أزهاراً تليق بأمتها، وتكون جديرة بمجابهة حضارات الأمم الأخرى، من خلال تأويلات محايثة لإشكاليات الحياة الراهنة. فكل ما كتب ويكتب عن النص الديني ليس

(97) المصدر نفسه، ص 245-255.

مقدساً، لأن كتّابه غير معصومين، ويجب أن يكون موضع حوار الجميع، لذلك فإن الشاعرة تسعى هنا جاهدة إلى رفض كل تلك الخطابات وبالقدر نفسه هي تحاول نزع القدسية التي الصقت بتلك الخطابات، إن نظرة الشاعرة إلى الخطاب الديني المقدس والتفسيرات المحايثة له وتحديداً السليمة منها إنما هي نابعة من الفطرة ومتوافقة مع الفطرة ولذا فإن ها لا تتعدى سوى أنها الرحمة والأنس والراحة والطمأنينة للبشر (تمطر زهوراً) وبغير ذلك فهي لن تكون خطابات سماوية، إن الخطاب الديني هو ذلك الخطاب الذي يتوافق مع احتياجات البشر كونهم بشراً، بقدر ما يعزز مكانة المرأة والشرائح المضطهدة في المجتمع ويعلي من شأنها وهذا ما عليه كل الشرائع السماوية، ولذا فإن الشاعرة ترفض أن تصلي تلك الصلاة الفارغة لأن سماءها مغبرة، لتأتي دموع الذات الأنثوية مدراراً لتغسل أدران مدنها مما علق بها من قذارة سطوحها.

وتسعى الشاعرة في المقاطع الخمسة الأخيرة من القصيدة إلى رسم طريق للخلاص الأبدي من الأسوار التي أحاطت بالذات الأنثوية، ولذا فهي تلجأ إلى محاولة (الانبعاث) والحياة من جديد، إذ تسعى إلى أن تشكل صورة من صور الانبعاث بعد محاولة الموت التي أرادتها السلطة الأبوية للذات الأنثوية:

**يوم قُتلت دفنني والدي في مغاور الثعابين**

**لكنني تعلمت أن أُبعث وأبعث وأبعث[98]..!**

إن بناء الفعل (قتلتُ) للمجهول جاء مقصوداً لتغييب فاعل القتل وتضييع الجريمة بحجب العقاب عن المجرمين. إن الشاعرة تضعنا في معادلة كونية تتجلى في أن القيم والمبادئ لا تموت مهما حكم عليها ومهما أراد لها الآخرون من موت حقيقي، لن تموت مادام هناك إحساس بقيمتها، وما تعبير الشاعرة بـ(مغاور الثعابين) إلا تأكيد وحرص من السلطة الأبوية على قتل الذات الأنثوية بعد أن أجهز عليها المجتمع بقيمه المتخلفة، إن محاولة السلطة الأبوية قتل هذه الذات هو سعي لقتل القيم الروحية الأصيلة التي تحيا من خلالها الإنسانية، ولهذا فإن وأد المرأة في العصر الحديث لا يعني وأداً للمرأة وقتلاً لحريتها وذاتها فحسب، بل يستحيل إلى وأد لقيم الرجولة الإنسانية

(98) المصدر نفسه، ص 255.

أيضاً.. إنه وأد مصيري تسعى الذات الأنثوية لمجابهته بكل شجاعة، ولا ترى سبيلاً إلى ذلك إلا عن طريق الانبعاث.

وعلى الرغم من أن قضية الموت والانبعاث تعد من القضايا الفكرية التي شغلت حيزاً كبيراً من فكر الشاعر العربي المعاصر لاتكائها على مرجعيات فكرية لحقيقة الصراع بين الحياة والموت التي ترفض من خلالها الذات الإنسانية الاستسلام أو الهزيمة لتخلق إزاء ذلك عالماً أسطورياً يتغلب فيه الانبعاث على الموت[99]، أقول: على الرغم من ذلك فإن الشاعرة بشرى البستاني لا تريد أن تخلق واقعاً أسطورياً إزاء ما تواجهه من صراع مصيري بقدر ما تسعى إلى خلق واقع حقيقي لما تؤمن به من قيم عليا ومبادئ سامية تسعى من خلالها إلى أن تحطم السكونية الحضارية وأسوار التخلف ومنظومة الاستبداد برمتها وبضمنها السلطة الذكورية عبر الرؤيا الانبعاثية النابعة من مرجعية فكرية عالية ما كان للشاعرة أن تتبناها لو لم تكن قد بلغت حداً من الرقي والاندماج في أفق كوني شامل ينظر إلى الواقع نظرة خاصة محاولة بعث القيم الرفيعة الكامنة في أعماق الواقع من خلال تمثلها في أفق الطموح الذي تسعى الذات الشاعرة إلى بلوغه، لتكون إزاء تقابلية بين رؤيا الذات التواقة إلى عوالم الخلق والانبعاث وإيقاع الواقع الموضوعي الذي تحياه الذات، مجسدة الشاعرة ذلك من خلال نصها القائم على الفكر في معاينة الوجود[100].

إن الخيبة واليأس الذين أحاطا بالذات الشاعرة حين أيقنت بجدب السماء المغبرة في مدينتها، وحالة الانتظار الطويلة التي أتعبتها، كل ذلك جعلها على يقين من أن خلاصها لا يكون إلا بالانبعاث، وهذا واضح من تكرارها لمفردة (أُبعث) ثلاث مرات في سطر واحد، في مقابل مفردتي قُتلت.. دفنني، إن الذات الشاعرة تعمل جاهدة لإعادة الأمل من خلال عملية بعث جديدة تتمثل في فكرة الانبعاث (الحياة من خلال الموت)، إنه الاستعداد لبدء حياة جديدة، ولهذا كان لابد لهذا الاستعداد من تهيؤ معنوي ومادي

---

(99) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978)، ص 39-40.

(100) رعد رحمة السيفي، «الرمز الديني في الشعر العراقي المعاصر،» (أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 1999)، ص 259.

تستطيع الذات أن تحقق من خلاله عملية الانبعاث، واستعداد الشاعرة لحالة الانبعاث يقوم على مرتكزات أساسية لعل في مقدمتها شراكة الرجل في هذه العملية:

**قال لي رجل عيناه بحيرتا فرح**

**أتريدين أن توقعي لائحة الوجود بالحضور..؟**

**ليس إلا أن تنزرعي بقلب الريح اذن[101]!**

أن الشاعرة مؤمنة إيماناً يقينياً بأن خلاص المرأة لا بد له من مؤازرة حقيقية من قبل الرجل، إنها الشراكة المبنية على أساس قيمي لقضية المرأة، (إن ثنائية الرجل والمرأة من الثنائيات الأساسية في الحياة، وهي ثنائية متكاملة ومؤتلفة وليست ثنائية تضاد، ومن وقف في طريق تقدم المرأة عبر التاريخ ليس هو الرجل وإنما منظومات القيم المتخلفة التي نشأ عليها.. إن التناغم بين المرأة والرجل هو العامل الرئيس في خلق حياة تسودها عوامل الإيجاب والانسجام والفعل الخلاق والمنتج)[102]، ولهذا فإن توجيه الرجل للذات الأنثوية في وصيته لها ليس إلا دلالة على تلك الشراكة الحقيقية التي خلقت روحاً مشتركة في المصير الذي تواجهه المرأة والرجل كليهما في هذه الحياة.

إن حالة الاستعداد للانبعاث التي تنتظر المرأة - شراكة مع الرجل - تأخذ شكل الإنبات بقلب الريح، فعملية الانزراع ما هي إلا بداية الحياة التي تؤسس لجيل جديد يعي واقعه المادي مثلما يعي قيمه العليا، والشاعرة توظف مفردة (الريح) بدل (الرياح)، ومثلما نعرف أن **القرآن الكريم** يفرق في استخدامها، إذ إن **القرآن الكريم** يستخدم مفردة (الريح) للعذاب والعقاب، أما مفردة (الرياح)فهي دائماً تأتي للخير[103]، والشاعرة في استخدامها لمفردة الريح لا يعني أنها تستخدمها للعقاب والعذاب بقدر ما توظفها للدلالة على شدة المقاومة التي ستلاقيها الثورة، وشراسة العداء الذي ستواجهه عملية التغيير؛ لأنها ستهدم دول الظلام وتؤسس للمستقبل أعمدة من نور، وتدحض

(101) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 255.

(102) في حوار مع الشاعرة العراقية د. بشرى البستاني، علي مولود الطالبي صحيفة **المثقف** www.almothaqaf.com، العدد 1679، 25/ 2/ 2011

(103) أبو منصور الثعالبي، **فقه اللغة وسر العربية** (مصر: مطبعة الاستقامة، [د. ت.])، ص 572.

مصالح الذرائعيين. إن الله سبحانه وتعالى حين عذب الكفار واستخدم مفردة (ريح) إنما كان يصور مشهداً من مشاهد القضاء على قيم متخلفة.. أفكار منحرفة.. إن الريح التي تريد الشاعرة أن تنزرع في أعماقها هي ريح تغييرية، ريح تدميرية لكل الأفكار الفاسدة التي عاشت في هذا الجيل تحريفاً وتدميراً، وبذلك تنفتح صفحة من الأمل وباباً للمستقبل وتبدأ الأسوار تتكسر شيئاً فشيئاً، ليصير الحوار مع الحرية، وليس مع العذاب والأسوار والقيود، مع الورد والشمس والثلج، ولكل **رمز دلالاته:**

**أيتها الوردة الجبلية**

**أجيءُ أم تأتين..؟**

**أيتها الشمس الجبلية**

**أجيءُ أم تأتين..؟**

**أيها الثلج الجبلي..**

**أجيءُ أم تأتي[104]..؟**

تعتمد الشاعرة هنا أسلوباً استفهامياً في مناداتها الذات الأنثوية بكل ما تحمل هذه الذات من معاني السمو والعلو بدلالة لفظة (الجبلي)، وبكل ما تتميز به هذه الذات من صفات.. الجمال/ الوردة، الإشعاع والتوهج/ الشمس، الصفاء الشفافية/ الثلج، وقد جاءت الهمزة مرتبطة بأم المعادلة أسلوباً في مقطعها هذا (أجيء أم تأتين)، واستخدام الشاعرة لهذين الفعلين دقيق جداً، إذ إن الفرق بينهما هو أن (المجيء) يكون في الشدة والصعوبة، أما (الإتيان) فيكون في السهولة واليسر، قال الراغب الأصفهاني مفرقاً بين الإتيان والمجيء: الإتيان مجيءٌ بسهولة، ومنه قيل للسيلِ المارّ على وجهه أتي»، ولهذا فالشاعرة كي تصعد إلى الوردة الجبلية.. الشمس.. الثلج وهي في أسوارها فإن ها تحتاج (فعلاً) يمكنها من ذلك ولهذا يأتي الفعل (أجيء) دالاً عن هذا المعنى، بعكس الفعل (تأتين) فإن النزول من الجبل يكون أسهل، ودلالة التركيب التي وظفتها

(104) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 255-256.

الشاعرة في هذا النص (أجيء أم تأتين) هو إقرار من الذات بأن خلاصها من الأسوار قد بدأ، وهي الآن قادرة على الإمساك بفرح الحرية، فخروج الذات الأنثوية من أغلالها والتحاقها بمثلها العليا أو نزول هذه المثل لفك إسارها سيان في ذلك بعد أن انزرعت في قلب الريح وقاومتها، وتمكنت من اقتلاع كل الأفكار التي بنيت حولها الأسوار ووقفت في طريقها، ولهذا فإن عملية الانزراع أثمرت (امرأة تحمل وطناً):

**جاءت امرأة تحمل وطناً..**

**قال رجل شرب دجلة.. أسمح لك أن تحمليه..**

**من يومها والوطن يخضوضر ويتنامى**[105]**.**

الشاعرة في مقطعها هذا تضعنا إزاء قضيتين: **الأولى:** علاقة المرأة بالوطن، **والثانية:** علاقة المرأة والوطن بالماء،

المرأة الوطن الماء الوطن يخضوضر ويتنامى

فالمرأة - بحسب رؤية الشاعرة - كائن يهب الوجود معنى الحياة، أو كما يعبر نيتشة: (الحياة امرأة)، فالذات الأنثوية وجود لذات تصنع حياة.. تنتج وجوداً لا يمكن أن يقوم من دونها، وجوداً تواصلياً إنسانياً لا يتم إلا بمعاناتها التي تصل حد التضحية بحياتها، فهي رحم الكون ومستقبله، المرأة تضمر الرجل والأجيال القادمة في دمها، وهي في هذه العملية التواصلية تحتاج لطاقة تعينها على الاحتمال والصبر على الاستمرار، لذلك كانت الحياة أنثى قوية وبهية لأنها القادرة على الإيثار والبذل بما يمنح الوجود قيمته الإنسانية والجمالية الحافزة على تحقيق قيمته الواقعية، كون الأمومة لديها ليست سمة بايولوجية ميكانيكية، بل هي طبيعة فيها تمكنها من القدرة على الحنو والاحتواء بشمولية[106]، من هنا فإن ارتباط المرأة بالوطن هو ارتباط مصيري.

---

(105) المصدر نفسه، ص 256.

(106) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

ارتباط وجودي..[107]، فهناك معادلة (بين الأم والأرض، فأحشاء الأرض كأحشاء الأم، تعطي الحياة، وقد عد يونغ تعلق الإنسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة.. إن الإنسان المتحضر.. يحس إحساساً غامضاً باتحاده اتحاداً صوفياً بأرضه، يتخطى الشعور الوطني إلى الشعور بانه ولد من الأرض الخصبة، كما تولد الصخور والأنهار والأشجار والزهور)[108].

وإذا كان الماء أساس الحياة فإن الشاعرة تجعل من ماء الوطن (ماء دجلة) دلالة بارزة على ثقة الذات الأنثوية ويقينها بشريك نضالها (الرجل)، لذا فهي تأتمر بأمره، ليثمر لنا هذا التآزر بينها وبين الرجل وطناً مخضوضراً ومتنامياً، ولاسيما أن اللون الأخضر فيه من الدلالات التي تتسق مع هذا السياق فاللون الأخضر يأتي دالاً على الخصب والتوازن الذي ينتج الحياة الجميلة والحب، كما أنه ارتبط بالتجدد والإنبات فضلاً عن دلالته على البعث والنهضة والتجديدوالنمو والخلود والأمل والنبل، (إن العودة إلى مدلولات اللون الأخضر في المعارف الإنسانية تؤكد كونه لوناً ذا أبعاد كونية، فهو لون الماء والسماء والنار، وهو رمز الحماية المقترنة بالأمومة، إنه رمز الاطمئنان الربيعي الذي يخرج العالم من صقيع الشتاء إلى دفء الربيع، ولذلك فهو لون مبارك في الأديان كافة ولاسيما في الإسلام والمسيحية، فضلا عن كونه يحمل سراً عجيباً لأنه يأتي مزيجا من الأزرق والأصفر، فهو صورة للحياة والموت والقدر والمصير، كما يحمل في طياته سراً لما يرمز إليه من معرفة عميقة خفية ترتبط بسر الإنبات والأمل والعفة والانسجام).

واللون الأخضر مرتبطاً بالرجل الذي شرب من ماء دجلة يجعلنا نقول: إن المقطع يتناص سياقياً مع ما ورد من موروث أسطوري ونص قرآني متمثل في شخصية (الخضر) وعلاقته بالماء، إذ يعد الخضر رمزاً انبعاثياً في المرجعيات الدينية، كما أنه يشكل امتداداً لأدب المياه الذي يقترن حضوره بحضور نهري دجلة والفرات، ولهذا

---

(107) رؤية الشاعرة لهذه العلاقة الحميمة بين الذات الشاعرة والوطن، نجدها في أكثر من قصيدة من دواوينها، بل سمة تتسم بها قصائدها بشكل متأصل لا تنفك، ينظر على سبيل المثال لا الحصر تحليلنا لقصيدة (أندلسيات لجروح العراق).

(108) عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص 42.

الرمز عمق متجذر في التراث العربي وتراث وادي الرافدين منه بشكل خاص، كما أنه يعد رمزاً لإله المياه العذبة.

وإذا كان الخضر رمزاً من رموز الخصب والحياة، وإن اسمه مرتبط بالاخضرار الذي يعيد الخصب إلى الأرض المجدبة، والحياة إلى كل ما هو ميت[109]، وإنه - أي الخضر - المحقق للأماني المستحيلة عند تهيؤ ظروف معينة، فإن توظيف الشاعرة لهذه الشخصية وتناصها مع مضمونها ما هو إلا إعادة للأمل وتأسيس لمرحلة جديدة وبعث حقيقي لمنظومة القيم التي تعيد للذات الأنثوية وجودها الحقيقي وللرجولة الأصيلة مكانتها، لتنهي الشاعرة قصيدتها بهذا المقطع الذي يؤكد التلاحم المتواصل بين الرجل والمرأة في تأسيس المرحلة الجديدة لمنظومة القيم:

**كتب حبيبي يقول..**

**حينما تلغمين السور أكون قادراً على التفجير..**

**قلت: أجل، فعلت ذلك**[110].

إن الشاعرة تؤكد حضورها في المقطع الأخير عبر الكتابة المتسمة بالحب لشريكها الرجل، إنه حبّ مصيري وجودي، يتحرك معاً نحو مشروعهما المتمثل في الانبعاث، وإعادة الحياة للجيل القادم، فـ (الكون لا يستكمل بهاءه في رؤية المرأة الواعية والمتصالحة مع أنوثتها إلا بوجود الرجل الواعي المؤازر والمشارك، والوجود لا يكون متوازناً إلا بوجودهما معاً، إنهما منتجا الحياة، بوعيهما الفاعل يشكلان الجمال ويمنحان الطبيعة معناها، ويعطيان الأشياء الجميلة قيمتها)[111].

وعلى الرغم من الأصوات المتخاذلة التي تسعى إلى إعاقة طريق الذات الأنثوية، فإن صمود تلك الذات يظل هو الأقوى:

---

(109) **المصدر نفسه**، ص 62، وقد قيل في سبب تسميته بالخضر لأنه أينما صلى اخضّر حوله.

(110) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 256.

(111) النص السّراني محرك للنص المعلن، حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات**، العدد الخامس، آب 2013، الموصل، العراق.

**قال صوت:**

**نذر أشلاؤكما للأسوار..**

**ضحك وجه صامد في دمي[112]..**

إن صوت الذات الثائرة إنما يقاوم عمليات التبعية والتخلف، ولا يأبه لهذه الأصوات المتخاذلة، بل تمضي نحو هدفها التي تصر على تحققه:

**مدّ كفه عبر الجدار حبيبي**

**طلعت فرس من رحم الأرض..**

**وامتدت الغرفة سهلاً ضاحك العينين..**

**لم أدرك كيف بدأ الطاغوت يتوارى**

**ومن يومها وأنا أسمع تفجر الألغام..**

**والبذور لاتنفك تنمو،**

**وتزحف بالثورة الحقول[113]..**

فطلوع الفرس ما هو إلا إيذان برجوع القيم الأصيلة لمنظومتنا القيمية، ولاسيما أن الفرس - رمزياً - يتخذ طابعاً إنسانياً إحيائياً عبر مجموعة من السمات كالقوة والشجاعة والكرم والعطاء والإلهام والحيوية والنشاط، والفرس- ذلك الإنسان الكامل - صورة لما يتشبث به الشعر أملاً في المستقبل ورغبة في قدر أتم من المناعة والحصانة. إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة[114].

إن الشاعرة ترسم مشهداً حياً لصفحة من صفحات الإشراق الكوني، إنه استشراف للمستقبل، عبر لوحة تتجسد فيها دلالات عميقة تتمثل في التوحد الثوري بين الرجل

(112) البستاني، **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**، ص 256.

(113) المصدر نفسه، ص 257.

(114) النقد الأسطوري، عند الدكتور مصطفى ناصف، د. جميل حمداوي 4/ يناير / 2007، موقع دروب.

والمرأة الذي أثمر عن هذا التوحد اتساعاً رحباً للكون وآفاقاً واسعة للجمال، إن الأرض باتساعها ورحابتها تتفجر ثورة لتنهي عصراً مستبداً وليبدأ عصر جديد بمنظومة من القيم التي ستحدد مساراً سليماً للجيل الجديد.

## المراجع

### الكتب:

أبو زيد، نصر حامد. **دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة**. ط 4. لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.

افاية، محمد نور الدين. **الهوية والاختلاف: المرأة والكتابة والهامش**. المغرب-الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1988.

البستاني، بشرى. **الأعمال الشعرية**. لبنان-بيروت؛ الأردن-عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ دار الفارس للنشر والتوزيع، 2012.

--------. **خماسية المحنة: أعمال غير كاملة**. عمان – الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع، 2012.

--------. **في الريادة والفن قراءة في شعر شاذل طاقة**. عمان-الأردن: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2011-2010.

الثعالبي، أبو منصور. **فقه اللغة وسر العربية**. مصر: مطبعة الاستقامة، [د. ت.].

حافظ، صبري. **أفق الخطاب النقدي**. القاهرة: دار شرقيات، 1996.

رضوان، سوسن ناجي. **الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: دراسات نقدية**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

الرويلي، ميجان وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين**

**تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**. ط 5. لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.

زكي، أحمد كمال. **دراسات في النقد الأدبي**. ط 2. بيروت: دار الاندلس، 1980.

السيد قطب، سيد محمد، عبد المعطي صالح وعيسى مرسي سليم. **في أدب المرأة**. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، 2000.

شرتح، عصام. **الشعر والنقد والسيرة: مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية**. المملكة الأردنية الهاشمية: [د.ن.] 2013.

صالح، صلاح. **سرد الأخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية**. لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003.

صيداوي، رفيف. **الكاتبة وخطاب الذات حوارات مع روائيات عربيات**. لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005.

عبد الوهاب، محمود. **ثريا النص: مدخل لدراسة العنوان القصصي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995.

عناني، محمد. **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم انكليزي-عربي**. ط 3. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، 2003.

عوض، ريتا. **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.

الغذامي، عبد الله. **المرأة واللغة**. لبنان-بيروت؛ المغرب-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1996.

القرشي، عالي. **نص المرأة: من الحكاية إلى كتابة التأويل**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2000.

لوتمان، ينوري. **تحليل النص الشعري**، ترجمة محمد فتوح أحمد. جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1999.

معتصم، محمد. **الرؤية الفجائية في الأدب العربي في نهاية القرن وبدايات الألفية الثالثة**. الجزائر: منشورات الإختلاف، 2003.

**الدوريات:**

ابراهيم، نبيلة. "المفارقة." مجلة **فصول**: المجلد 7، العدد 4-3، نيسان / أبريل – أيلول / سبتمبر، 1987.

حمداوي، جميل. "السيميوطيقا والعنونة." مجلة **عالم الفكر**: العدد 3، الكويت.

سليمان، خالد. "نظرية المفارقة." مجلة **أبحاث اليرموك**: المجلد 9، العدد 2، 1991.

صالح، بشرى موسى. "ثنائية الوجود والمطابقة – قراءة في خطاب الأنوثة." مجلة **جدل**: بغداد، العدد 8-7، 2008.

قاسم، سيزا. "المفارقة في القص العربي المعاصر." مجلة **فصول**: المجلد 2، العدد 2، 1982.

اللطيف، وفاء عبد. "شعرية الجنوسة: مقاربة لنص (قصيدة العراق) للشاعرة العراقية بشرى البستاني." **مجلة فصول**: العدد 22، شتاء 2008.

نجم، مفيد. "الأدب النسوي واشكالية المصطلح." مجلة **علامات**: العدد 57، المجلد 15، رجب 1426، أيلول / سبتمبر 2005.

نصير، أمل. "المفارقة في كافوريات المتنبي: قراءة في نصوص مختارة." مجلة **أبحاث اليرموك**: المجلد 15، العدد 2، 1997.

**الأطروحات:**

بو يزيد، فطيمة الزهرة. "الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل." (أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة كلية الآداب واللغات، الجزائر 2011- 2012).

السيفي، رعد رحمة. "الرمز الديني في الشعر العراقي المعاصر." (أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 1999).

**مواقع الانترنت:**

البستاني، بشرى. **شعرية المفارقة في قصيدة الحرب قراءة في اكليل جواد حطاب**. منشور في، http://www.alnaked-aliraqi.net/article/8714.php.

**تجربتي الإبداعية**. منشور في، https://bbustani.wordpress.com.

العبيدي، أحمد. **حوار مع بشرى البستاني**. منشور في، مجلة **ألف ياء**، 27/ 11/ 2012 www.alefyaa.com.

**النص السرّاني محرك للنص المعلن**. حوار أجرته بيداء حكمت مع الشاعرة العراقية بشرى البستاني، مجلة **شُرفات** الموصلية/ العراق، العدد الخامس، آب أغسطس 2013. منشور في، https://bbustani.wordpress.com.